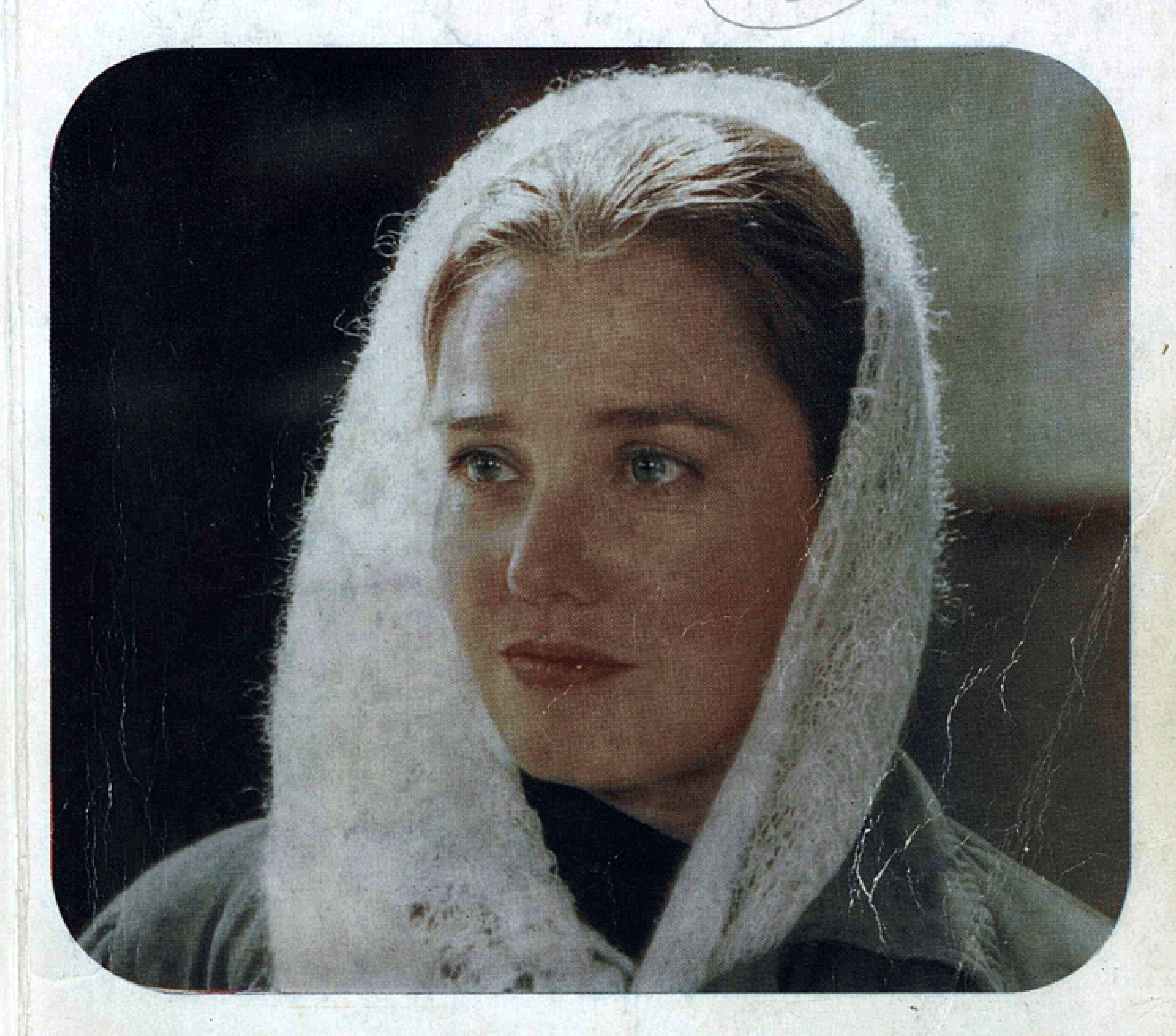
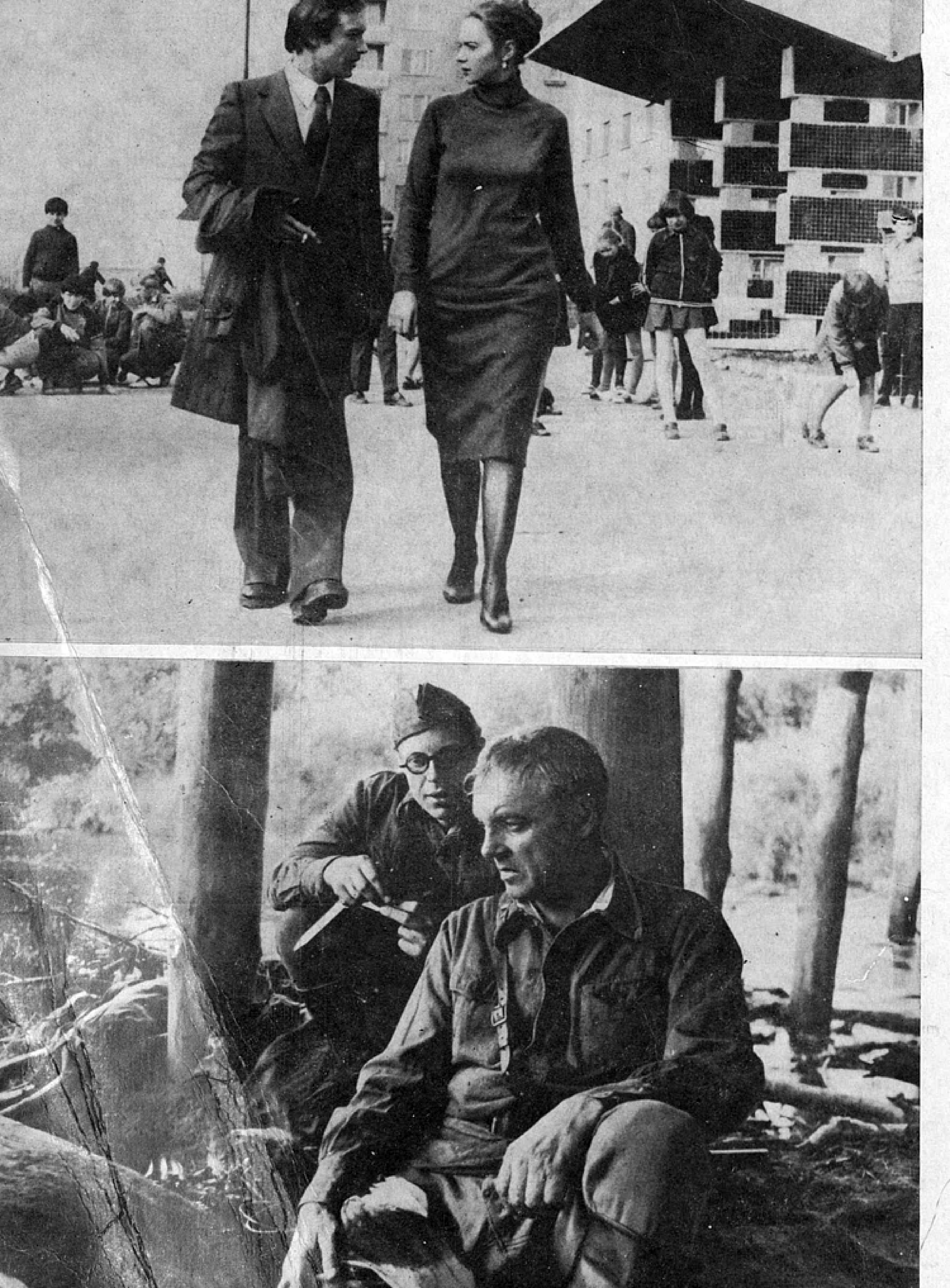
ISSN 0130-6405



Искусство кино

10 1979



Искусство кино

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Жанна Прохоренко в фильме «Близкая даль» (режиссер В. Кольцов, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Олег Янковский и Ирина Купченко в фильме «Поворот» (режиссер В. Абдрашитов, «Мосфильм»);
Юрий Богатырев и Кирилл Лавров в фильме «Объяснение в любви» (режиссер И. Авербах, «Ленфильм»)

На 4-й стр. обложки
Петр Гарлицкий в фильме «Особых примет нет» (режиссер Анатолий Бобровский, производство «Мосфильм», СССР; творческое объединение «Иллюзион», Польша; при участии студии ДЕФА, ГДР)

1979
10

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 19.7.79.
Подп. к печати 13.9.79. А-03322
Формат бумаги 70×90 1/16.
печ. л. 12,12 усл. п. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 1772
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Путь к воспитанию души...

За «круглым столом» «ИК — разговор о воспитательном КПД фильмов, посвященных школьной молодежи

Ведет и комментирует ВЛАДИМИР ИШИМОВ

Среди партийных документов, посвященных в последние годы проблемам литературы и искусства, идеологической и воспитательной работе *в массах, тем паче — жизни и труду* молодой генерации советского народа, нет ни одного, где бы особое место не занимала школа.

Коль скоро мы ставим высшею своею целью — сформировать новую человеческую личность, прекрасную, гармоническую личность, без которой коммунизм попросту немыслим, коль скоро мы направляем на достижение этой цели поистине титанические усилия, общество развитого социализма, руководящая им партия коммунистов, Советское государство не могут не держать в центре внимания два тесно связанных между собою социальных института, в коих закладываются самые основы человека: семью и школу.

Да, тем, кто нынче сидит за партой, жить в завтрашнем мире. Определять его характер. Вершить его судьбы. Именно они — дети, подростки, юноши — и есть реальное, персонифицированное будущее страны, растущее рядом с отцами и дедами, набирающееся знаний, ума, воли, нравственных принципов, жажды мыслить, действовать, приносить пользу народу и человечеству.

Отсюда — и тот напряженный, пристальный интерес ко всему, что происходит в среде школьной молодежи, в ее социальном и личностном, интимном мире, к веяниям и тенденциям в педагогической науке и практике; отсюда — и наши надежды, и наши радости, и наши тревоги.

Проблемы воспитания молодежи, формирования современного юного человека с особой энергией и целеустремленностью исследованы в Постановлении Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Это постановление ленинского штаба нашей партии дало сильные импульсы и важные ориентиры для размышлений всем, кому дороги судьбы кинематографа, адресованного молодежной аудитории и направленного на коммунистическое воспитание юношества. Ни к чему, наверное, повторять общеизвестное: детское и юношеское кино всегда было предметом особой заботы и особой гордости для кинематографической общественности, для всех художников экрана. Нет другой страны на свете, где кинематограф для подрастающего поколения сформировался бы как самостоятельный вид киноискусства и где бы он достиг таких художественных высот.

Среди главных направлений кино для молодежи — так называемый «школьный» фильм, который ныне набрал принципиально новую высоту. Все глубже, совершеннее, более тонким инструментарием разрабатывается в нем тема нравственного мужания юного гражданина Страны Советов, с детства живущего в мире больших свершений, истинного гуманизма, убежденности, что каждый человек несет личную ответственность за все, что происходит в стране и на планете. «С задачами, которые партия ставит перед идейно-воспитательной работой, — говорится в партийном документе, — несовместимы встречающиеся еще боязнь открыто ставить на

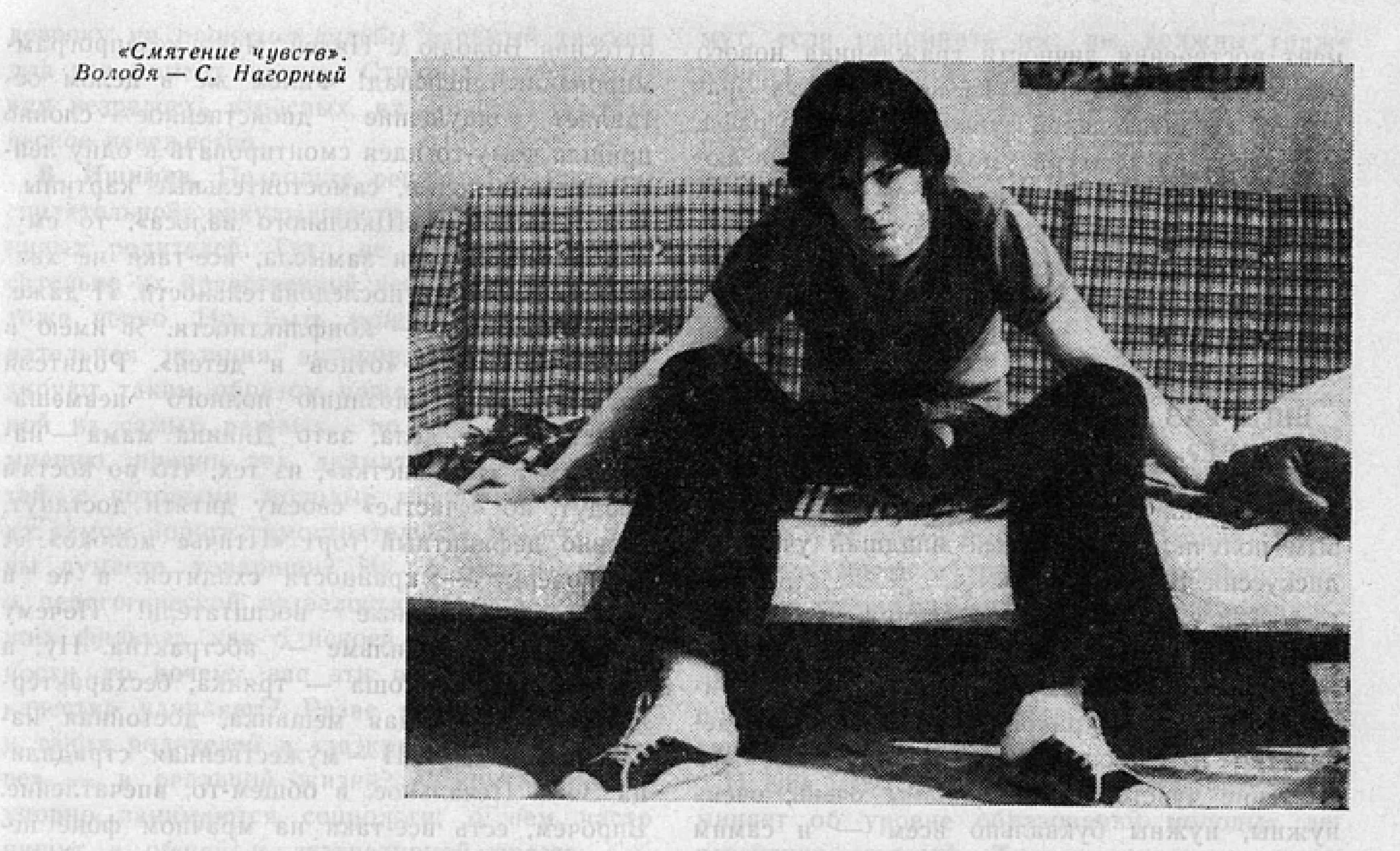
обсуждение актуальные вопросы нашей общественной жизни, тенденция сглаживать, обходить нерешенные вопросы, замалчивать недостатки и трудности, существующие в реальной жизни». Мастера, творящие в школьном кино, слишком уважают своего зрителя, верят в его ум и чувство, чтобы показывать ему реальность приглаженной, конфетно-благополучной, голубовато-розовой. Вслед за поэтом они вправе заявить, что символ веры их не овал, но угол. Школьный фильм не боится поднимать вопросы, на которые ответов пока нет, да и вообще не склонен к расстановке всех точек над «i» и над «ё», к нудному дидактизму, сусальным хэппи-эндам и четкому разграничению персонажей на «положительных» и «отрицательных». Его тенденция — подходить к жизни как к явлению диалектически противоречивому, давать аудитории не готовые формулы, а будить мысль. И именно таким путем, рассчитанным на соразмышление зрителей, на их сотворчество, на самостоятельную работу ума, стремятся авторы лучших школьных фильмов подводить свою аудиторию к верным представлениям о мире, об обществе, о человеке-гражданине и его месте в жизни, помочь юному зрителю понять и воспринять, как свою, позитивную программу, заложенную в экранном произведении. Это трудный, но единственно верный путь. Именно на нем школьный фильм одерживал свои победы. Вспомним в этой связи прежде всего ставшую уже классической ленту Г. Полонского и С. Ростоцкого «Доживем до понедельника», чья художественная и идейная сила с каждым годом проясняется все четче и ярче. Вспомним наследующие этой картине «Ключ без права передачи» Д. Асановой, «Чужие письма» Н. Рязанцевой и И. Авербаха, «Перевод с английского» Г. Полонского и И. Селезневой, «Розыгрыш» С. Лунгина и В. Меньшова, «Дочки-матери» А. Володина и С. Герасимова, «Сто дней после детства» А. Александрова и С. Соловьева...

Журнал «Искусство кино» не раз уже обращался к фильмам этой первостепенно важной для воспитательной функции киноискусства проблематики. О некоторых таких лентах вели, в частности, разговор за «круглым столом» «ИК» слушатели Высшей комсомольской школы при ЦК ВЛКСМ, споря о героесверстнике [1]. Сегодня за «круглым столом» редакции снова педагоги. Люди, чья профессия — воспитывать юную генерацию страны, а также — воспитывать воспитателей: Владимир Агеносов, кандидат филологических наук, доцент кафедры советской литературы Московского педагогического института им. Ленина; Николай Афанасьев, учитель; Сергей Генин, учитель, старший пионервожатый школы; Михаил Ладыгин, старший преподаватель кафедры зарубежной литературы МГПИ им. Ленина; Нина Михальская, профессор, доктор филологических наук, декан литературного факультета МГПИ им. Ленина; Таисия Одинцова, учительница, зам. директора по воспитательной работе, парторг школы; Светлана Юдина, учительница, отличник народного образования. Посмотрев ленты студии им. М. Горького «Смятение чувств», «Школьный вальс», «Доброта», «Поле перейти», «Предательница», они собрались в редакции, чтобы на материале этих картин обсудить проблемы и тенденции школьного фильма на нынешнем этапе кинопроцесса, связь их с задачами воспитания подрастающего поколения, поставленными на XXIV и XXV съездах партии, в постановлениях ее ЦК, в выступлениях Леонида Ильича Брежнева.

●

В первые же минуты, которые можно было бы назвать экспозицией диспута, между участниками его вспыхнул жаркий спор. О чем? О том, что это за штука такая — школьный фильм? Какую ленту можно считать школьной, а какую — нет? Одна из сторон в споре выдвинула такую концепцию: школьный фильм — вид производственного фильма. Ибо школа — это производство, где дети разного возраста трудятся, т. е. учатся. Это серьезный труд. Мы не устаем повторять, что основная задача школьника — набираться знаний. Но во многих картинах, отнесенных к школьным, ставятся самые разные вопросы. Но главно-

[1] «ИК», 1977, № 4.


«Смятение чувств». Володя — С. Нагорный

го — учебного процесса — как раз в них и нет. Это не школьные фильмы.

Другая сторона бурно возражала против подобного подхода к явлениям искусства. Крайний пример утилитаризма в отношении к кинофильму привел М. Ладыгин, рассказавший о сотруднике программно-методического управления Министерства просвещения, который шумно возмущался картиной С. Ростоцкого «Доживем до понедельника» как фильмом «антипедагогическим»: учитель в нем, дескать, не может правильно построить урок, целый академический час рассказывает о лейтенанте Шмидте, не ведет опроса учеников, не дает задания на дом, на протяжении картины дети несколько раз срывают уроки. Чему может научить педагогов и учеников такая лента?!

Конечно же, не педагогическая «технология» — предмет школьного фильма. Его тема — социальное, нравственное, духовное становление молодого человека, и лучшие наши школьные фильмы ведут художественное исследование этого многосложного и противоречивого процесса в связи с атмосферой школы, с ее традициями, с масштабом личности учителя, с его педагогическими принципами, в столкновении с реалиями живой жизни, наконец... Животрепещущие, острые проблемы открывает и выносит на экран советский фильм о школьной молодежи. Немало их и в тех лентах, которые мы показали нашим гостям. Что же избрать предметом для обсуждения? Дабы не растечься мыслию по древу, условились: сосредоточить разговор вокруг трех самых интересных проблем.

И прежде всего в перекрестье спора оказались фильмы «Школьный вальс» и «Смятение чувств». Оказались не случайно. К растерянности многих, вопреки окостеневшему ханжескому табу они отважно ввели юного зрителя в мир интимных отношений, в мир любви страстной, земной, а не той дистиллированной, бестелесной, что заботливо взращивалась некогда, словно гомункулюс в пробирке, классными дамами от детского кино. Ввели не для сенсаций, не для того, чтобы шокировать педагогическую общественность, а хорошо понимая, что мудрое и тактичное вмешательство в эту тонкую сферу — есть весьма важный эле-

мент построения личности гражданина нового общества, то есть один из необходимых ракурсов воспитательной функции кинематографа.

Деликатная «фигура умолчания» вокруг любой из проблем созревающего человека очень опасна, ибо ведет к невежеству, духовной незрелости, безответственности.

Вот отчего первую часть диспута можно назвать так:

ЕЩЕ РАЗ ПРО ЛЮБОВЬ? ТОЛЬКО ЛИ ПРО НЕЕ?..

В хороших традициях военных советов первым получил слово самый младший участник дискуссии **Н. Афанасьев.**

— Да, плодотворная тенденция наметилась в школьном кино: присмотреться к пятнадцати-шестнадцатилетнему человеку — присмотреться без дураков, всерьез, показав деликатно и с сочувствием обуревающее его смятение чувств. Такие фильмы очень, очень нужны, нужны буквально всем — и самим подросткам, и взрослым, особенно учителям и студентам педагогических институтов, но нужны только в том случае, если они психологически безупречны. Хорошо известно, что такое вот смятение чувств, хотя и может принимать разнообразные формы, делать неожиданные повороты и кульбиты, все-таки идет по вполне определенным законам, исследованным наукой. Эти закономерности вполне по плечу изучить не только ученым — психологам и педагогам, но и сценаристам, режиссерам, актерам. Иначе они рискуют допустить неточность, сфальшивить. А значит — исказить, неверно поставить важные проблемы коммунистического воспитания подрастающего поколения. В какой-то мере это относится и к «Школьному вальсу» и к «Смятению чувств». Некоторые коллизии в них, столкновения характеров, моменты развития фабулы мне лично показались надуманными, неправдоподобными. И вот что получается. В «Смятении чувств» из-за нечетко прочерченной линии молодых героев и «по вине» блестяще играющих И. Саввиной и А. Калягина их «родительский» дуэт вышел на первый план, оттеснив Володю с Надей. Явно незапрограммированный перепад! Фильм же в целом оставляет ощущение двойственное — словно пришла кому-то идея смонтировать в одну ленту две отдельные, самостоятельные картины...

Что касается «Школьного вальса», то ему, при всей смелости замысла, все-таки не хватает цельности и последовательности. И даже, на мой взгляд, — конфликтности. Я имею в виду отношения «отцов и детей». Родители Зоси занимают позицию полного невмешательства в ее дела, зато Динина мама — нахрапистая «активистка», из тех, что по костям пойдут, но «счастье» своему дитяти достанут, словно дефицитный торт «Птичье молоко». А на поверку — крайности сходятся: и те и другие никудышные воспитатели! Почему так? Школа в фильме — абстрактна. Ну, а главные герои? Гоша — тряпка, бесхарактерность. Дина — юная мещанка, достойная наследница мамы. И — мужественная страдалица Зося. Печальное, в общем-то, впечатление. Впрочем, есть все-таки на мрачном фоне некое светлое пятно. Круглолицый представитель рабочей молодежи, известный под дружеской кличкой «Пушкин». Фигура, со всех точек зрения, идеальная. Воплощенная деликатность, чуткость, бескорыстие. Полное отсутствие предрассудков, а заодно — живых человеческих черт. Введен «Пушкин» в картину нарочито и искусственно, в ткань ее не вписывается. Функция его ясна и простодушно-прямолинейна: продемонстрировать, что ежели отдельным представителям интеллигенции иногда свойственна некоторая этическая слабинка, то молодые люди, получившие рабочую закалку, всегда и во всем на высоте. Хотя на самом-то деле все обстоит в этом смысле много сложнее...

Н. Михальская. Нравственная несостоятельность старшего поколения в обоих фильмах действительно вызывает удивление. Мелкость их чувств, неглубокость рассуждений. И — какая-то искаженность самых естественных человеческих движений. Зосин отец, который с таким «пониманием» отреагировал на то, что у его шестнадцатилетней дочери ночевал молодой человек. Мать, по сути бросившая

девочку на произвол судьбы в самый тяжкий для нее момент жизни... Странна, странна такая незрелость взрослых, их полное педагогическое невежество...

В. Ишимов. Позвольте реплику. Насчет воспитательной никудышности Зосиных и Дининых родителей. Тут не поспоришь. Относительно их нравственной несостоятельности — тоже верно. Но, быть может, в этом — сознательная позиция авторов, которые акцентируют таким образом наше внимание на одной из самых важных, по их авторскому мнению, причин тех драматических сложностей, с которыми молодые герои столкнулись на самом пороге самостоятельной жизни? Как вы думаете, товарищи? Ну, а если говорить о педагогической незрелости родителей в наших фильмах как о некоей социальной опасности, то почему вас эти их отрицательные качества удивляют? Разве мало таких семей и таких родителей в «заэкранном пространстве» — в реальной жизни? Феноменом этим упорно занимаются социологи, о нем часто пишут в общей и литературной прессе. Сошлюсь, скажем, на опубликованный в «Нашем современнике» очерк «Земля моих отцов». Автор его, писатель Иван Васильев, в прошлом — сельский учитель, делится своими наблюдениями с беспокойством и тревогой. В последнее десятилетие — отмечает он — благосостояние сельской семьи поднялось настолько, что у нее завелись довольно большие свободные деньги. Сам по себе факт отрадный. Но в нем есть и «обратная сторона», поскольку он сильно покачнул главные устои деревенско-семейного воспитания — участие в труде, потребление в меру заслуг, почитание родителей. Нынешние сельские папаши и мамаши отправляют своих детей в школу разодетыми, будто на праздник, с золочеными часиками на руках, верхом на «Восходах» и «Планетах», не задумываясь, что нищета и богатство в равной степени способны искривить детскую душу. И — «педагогические» следствия: «У женщин с восьми — десятиклассным образованием удивительно скудные представления о воспитании детей: накормить, одеть, обеспечить. Боюсь, что не поймут, если напомнить им: вы должны гражданина вырастить». Как не тревожиться этим!

Речь у И. Васильева идет о деревенских родителях. Однако чем в сущности — при специфических приметах городской жизни — отличаются от них мать и отец Дины? Разве только, если напомнить, что они должны вырастить гражданку, — сделают вид, что поняли. Потому что знают: так положено — эту истину понимать. Не такие ли, в частности, семьи, где дом — полная чаша, где взахлеб заботятся о детях материально, но растят их в атмосфере потребительства, прививая им вирусы болезни «вещизма», — разве не такие семьи имел в виду Леонид Ильич Брежнев, когда с трибуны XXV съезда партии предупреждал, что с ростом материального благосостояния, если не бороться с бездуховностью, существует опасность оживления мещанской, мелкобуржуазной психологии?

И еще одно: не случайно И. Васильев упоминает об уровне образования молодых деревенских матерей. Тем самым часть вины за такую их нравственную глухоту он возлагает на школу. Видимо, он прав.

В. Агеносов. И если вернуться к событиям «Школьного вальса», то сквозь их «магический кристалл» тоже просвечивают несовершенства школьного дела. «Школьная» любовь — такая, какой она отражена в фильме и какая нередко встречается в действительности, — это поистине серьезная проблема. И сама по себе, и потому, что она высвечивает тревожащую нас, педагогов, болезнь современных юношей и девушек, имя которой инфантилизм. Откуда она берется, эта социальная хворь? Почему Гоша и Зося по-взрослому бросаются в объятия друг друга, но как только появляется «угроза» ребенка, красивый и мужественный Гоша, мечтающий о суровой и романтической профессии вулканолога, оборачивается мокрой курицей... простите, петухом? Фильм об этом умалчивает. Создается впечатление: замахнувшись на проблему, авторы в какой-то момент поняли, что ответить на проклятые вопросы не в силах. А может, засомневались в своем зрителе? И свели урок

фильма в большой мере к прописям: будешь себя вести малодушно, как Гоша, изменишь истинной любви, соблазнившись легкой жизнью, — потеряешь все и останешься несчастным. А вот если найдешь в себе силу воли, стойкость, подобно Зосе, к тебе придет хоть и трудное, но — счастье. Режиссура все время толкает актеров на пастораль, на мелодраму. На протяжении всей ленты П. Любимов пребывает в состоянии умиленности своими героями. И получается странная вещь: герои инфантильны, а режиссеру эта их инфантильность вроде бы как симпатична.

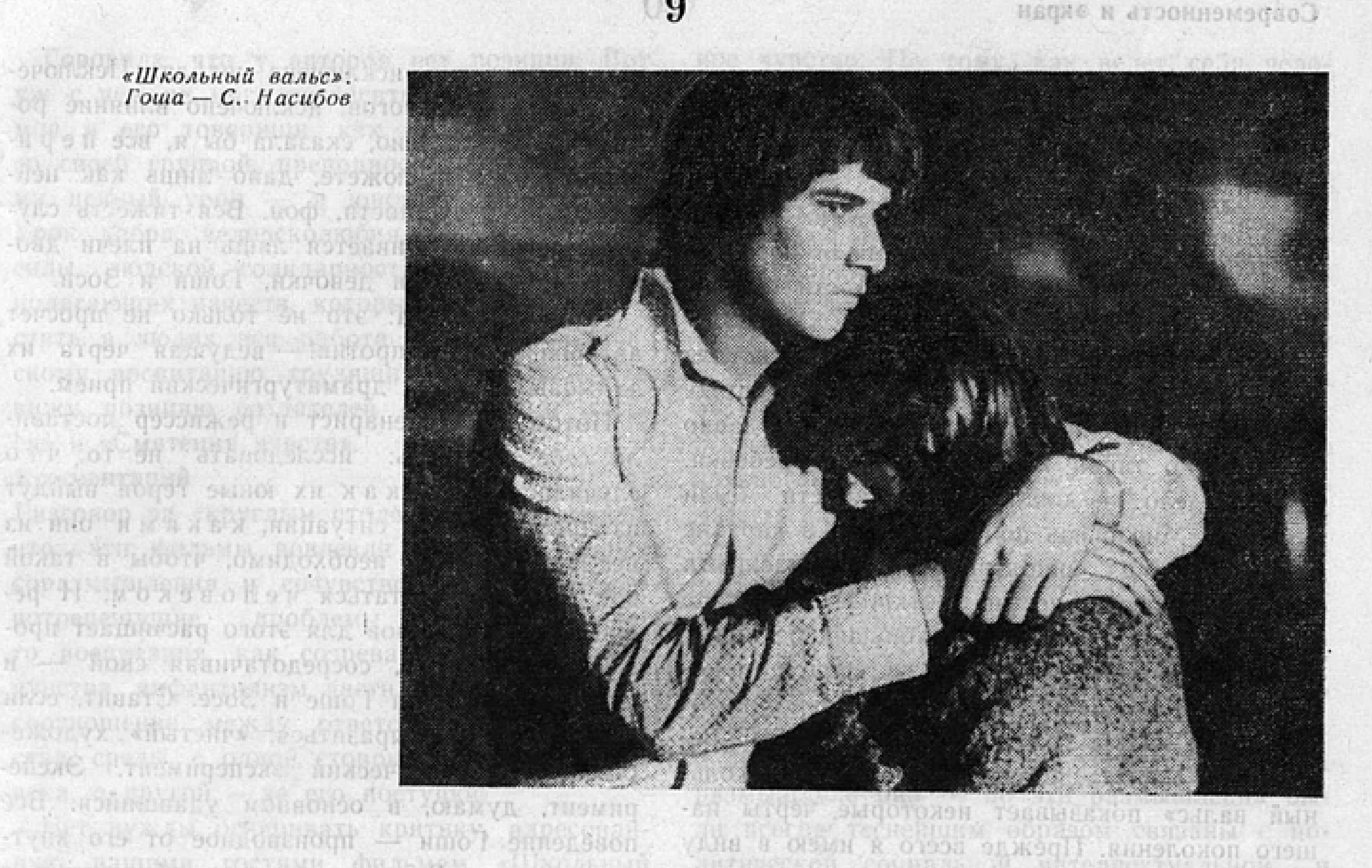
Но инфантильность не может, не должна быть симпатична. Поставим вопрос так: понимает ли инфантильный Гоша смысл своих поступков? Бог весть... А ведь и за этим — серьезные коллизии. Как правило, школьник назубок знает все нравственные прописи, но вошли ли нравственные знания в его плоть и кровь? Стали убеждением, второй натурой?

А это — одна из вечных проблем воспитания, однозначного ответа она не знает, но вся советская педагогика, все силы идейно-воспитательного фронта ищут и находят практические ответы. Увы, авторы «Школьного вальса» не потрудились даже поискать свой вариант...

М. Ладыгин. «Школьный вальс» сделан на уровне высокого профессионализма. До мелочей. С тактом и чувством меры снята сцена в спальне у Зоси. Вспомните, как Гоша сидит на диване и щелкает выключателем ночника, глядя на Зосю и выжидая, как она себя поведет: скажет погасить свет — он погасит, скажет зажечь — зажжет и будет продолжать приятную беседу про книги. Таких эпизодов — тонко и изобретательно решенных, удачно найденных деталей в пространстве фильма множество. Но дело-то в том, что они не объединены крепким стержнем: здесь нет авторской позиции. Автор даже не показал нам, кого из героев он поддерживает, а кого — нет. Отсюда — противоречивость ленты. Кто такой Гоша? Последовательный негодяй? Нет. Колеблющийся человек? Но между чем и чем он колеблется? Неизвестно. Личностная «определенность» Гоши в его аморфности. Фильм дает зрителю большую свободу истолкований, позволяет многое додумывать — от судьбы героев до авторского к ним отношения... В нем нет убедительных, ясных выводов.

С. Генин. Вы говорите неодобрительно: Гоша аморфен. Но я думаю, что он — весьма распространенный социальный тип. И не только среди молодежи. В этом плане и за «Школьным вальсом», и за «Смятением чувств», за многими литературными произведениями стоит определенная тенденция нашего современного искусства, которое открыло и вывело на свет божий этот тип личности: человека, плывущего по течению, размышляющего, но не действующего, не желающего участвовать ни в каких сшибках, хотя он прекрасно отдает себе отчет, на чьей стороне правда. И даже сочувствует этой правде. Абстрактно, на словах, сочувствует. Критики сетовали, что «Школьный вальс» эклектичен, нецелостен и его можно рассматривать как поток эпизодов, часто хорошо «сбитых», а иногда случайных. Поэтому они применили к подобным лентам расхожие критерии, заимствованные из обыденного сознания, типа «похоже на жизнь» — «не похоже на жизнь». Прошу понять меня правильно. Я отнюдь не ставлю под сомнение право таких кинопроизведений на существование. Тем более что они впервые в столь натуральном, что ли, ракурсе поставили на обсуждение общественности коллизии, про которые все знали, что они существуют в жизни, но, ежели судить по кинофильмам, как бы и не существуют. И все-таки, если воспользоваться термином М. Бахтина, это фильмы не из «большого», а из «малого времени»...

Т. Одинцова. Помните, как Володя в «Смятении чувств» говорит: «Ты знаешь, мать, я чувствую, что во мне нарушена гармония мира»? Меня от этих слов как током ударило! Вот, думаю, сейчас начнется самое важное... Но все замкнулось в рамках одной лишь любовной истории. А ведь на самом деле гармония рушится потому, что школа плохо готовит своих питомцев к вступлению во взрослую жизнь. Когда школа уже за спиной —



«Школьный вальс».
Гоша — С. Насибов

все резко, абсолютно меняется. Вот эту крутую смену молодая душа и ощущает как нарушение гармонии всего мироздания. На мой взгляд, поставив в центр событий любовную коллизию, фильм «Смятение чувств» сузил проблему, увел ее в сторону. Через любовь-то искусство всегда и познавало мир и человека, в интимной области видело отражение всей жизни, принципов отношения к самым важным вопросам. Есть и еще один недостаток у этой ленты — какая-то странная неэмоциональность молодых героев.

Чего не отнимешь у картины — сильно и впечатляюще показанную верность в любви. Это достойно похвалы и уважения. Но уж слишком сделан упор на трудностях, противоречиях действительности. Как бы, боюсь, не размагничивало это молодых людей, переступающих порог взрослой жизни.

Я не согласна, что современный школьник прекрасно все знает и понимает в поведенческом плане. Если б это было так, нам не пришлось бы на уроках литературы учить ребят на положительных и отрицательных примерах, что такое хорошо и что такое плохо. «Школьный вальс» обречен на успех среди школьников. Но, боюсь, они его не поймут, точнее — схватят только «верхи». Только внешнюю фабулу. Потому что и в этом смысле школа оставляет ребят беспомощными в будущих жизненных коллизиях. Мы не готовим наших питомцев к ролям мужа и жены, отца и матери, совершенно не просвещаем в деликатных и столь важных для каждого проблемах. В отличие от школ Польши и наших Прибалтийских республик. Вот там ребята, наверное, способны воспринять «Школьный вальс» здраво, нормально, без оттенка сенсации. Наших же детей охватит ажиотаж, потому что для них эта тема — «запретный плод». Из-за наших экивоков и умолчаний. До юного зрителя дойдет лишь «клубничка»! А вот вникнуть в мысль о роковой неподготовленности десятиклассника к сложностям жизни, о неумении почти взрослого человека отвечать за свои поступки, вести себя как полагается мужчине, — уверяю вас, они не смогут. Будь моя воля, я бы школьников не пускала на этот фильм...

Комментарий

Незадолго перед заседанием за «круглым столом» мы проинтервьюировали нескольких десятиклассников, посмотревших «Школьный вальс» в кинотеатре. Сопоставим их мнение о фильме с тем, как прогнозировали восприятие такого зрителя некоторые гости «ИК». Вот что сказал Миша Тростников: «Мне картина «Школьный вальс» очень понравилась. Вероятно, прежде всего своей жизненностью. У моего приятеля, например, не так давно была точно такая же проблема. До ребенка, правда, дело не дошло, но сложности были большие. Мне очень по сердцу, что в картине так называемая «школьная» любовь раскрыта совсем по-новому, честно и откровенно. И еще хорошо, что в картине нет набивших оскомину уроков как таковых. Школа в фильме показана через учеников. И это правильно, потому что в школе самое интересное — это ребята». А Сережа Кузнецов добавил: «Школьный вальс» показывает некоторые черты нашего поколения. Прежде всего я имею в виду инфантилизм. Гоша, Зося, Дина по сути еще совершенные дети, большие — но дети. Они совершенно не задумываются над смыслом и последствиями своих поступков, над своей судьбой и судьбой близких. Им — то есть нам — кажется, что все пойдет как-то само собой, без наших стараний и усилий. Вот так они и совершают опрометчивые поступки. Гоша бросает девушку, которую любит, женится на нелюбимой — плывет по течению обстоятельств. Мне кажется, распространенный среди нас инфантилизм показан точно. Фильм актуален прежде всего этим. Уверен, что он моих сверстников заставит кое о чем задуматься.

Откуда берется инфантилизм? Главная причина, по-моему, — в укладе жизни многих семей, где родители не заботятся о воспитании в детях самостоятельности, ответственности. Лет в 16 перед нами встает вопрос: как жить дальше. Встает неожиданно. Сужу об этом не со стороны, а на собственном опыте...»

А теперь вернемся за «круглый стол» «ИК».

С. Юдина. Здесь создателей «Школьного вальса» упрекали в том, что в фильме нет школы. Я смотрю на это иначе. Да, из картины практически исключена школа. Исключено влияние педагогов, исключено влияние родителей. Исключено, сказала бы я, все периферийное в сюжете, дано лишь как нейтральный, в сущности, фон. Вся тяжесть случившегося обрушивается лишь на плечи двоих — мальчика и девочки, Гоши и Зоси.

Но я убеждена: это не только не просчет авторов, но — напротив! — ведущая черта их замысла, главный драматургический прием.

Потому что сценарист и режиссер поставили себе как цель: исследовать не то, что случилось, а то, как их юные герои выйдут из драматической ситуации, какими они из нее выйдут, что необходимо, чтобы в такой вот передряге остаться человеком. И режиссер П. Любимов для этого расчищает пространство экрана, сосредотачивая свой — и наш — взгляд на Гоше и Зосе. Ставит, если позволено так выразиться, «чистый» художественно-психологический эксперимент. Эксперимент, думаю, в основном удавшийся. Все поведение Гоши — производное от его внутреннего «я». Вспомним эпизод объяснения с Зосей на речном обрыве — он единым махом срывает с Гоши всю мишуру, всю его привлекательную оболочку уверенного в себе, красивого, рыцарственного юноши, обнажив истинное нутро: беспомощность, растерянность, неспособность к ответственности. Вот что в ленте заострено, и заострено неплохо, без нравоучительных, дидактических указок, без прямолинейной демонстрации авторских симпатий и антипатий, по которым тоскует М. Ладыгин. Надо все-таки видеть в каждом фильме главное зерно! И в этом смысле «Школьный вальс», как и «Смятение чувств», заслуживает поддержки. Фильм мягко, исподволь подводит нас к мысли, что внешнее в человеке далеко не все, что одних мечтаний о героическом для достижения цели мало. Каждому надо перейти свое поле, чтобы стать достойным своего времени, стать истинным гражданином социалистического общества. Но для этого необходим характер. Нужны свойства натуры, которые сами собой не рождаются, их надо взращивать в себе самому, надо самосовершенствоваться.

Говорили, что у авторов нет позиции. Вот уж с чем не могу согласиться. Павел Любимов и его товарищи, как и Павел Арсенов со своей группой, преподносят своими лентами ценный урок — и юношам и взрослым. Урок добра, человеколюбия, нравственности, силы, людской солидарности — тех основополагающих качеств, которые стремится взрастить в людях вся работа по коммунистическому воспитанию трудящихся. В этом я и вижу позицию создателей «Школьного вальса» и «Смятения чувств».

Комментарий

Разговор за «круглым столом» «ИК» показал, что эти фильмы вовлекли в орбиту спора, соразмышления и сочувствования такие животрепещущие проблемы коммунистического воспитания, как созревание нравственного чувства, инфантилизм части нашей молодежи, соотношение между ответственностью общества, среды, с одной стороны, и самого человека, с другой, — за его поступки.

Нет нужды оспаривать критику, адресованную нашими гостями фильмам «Школьный вальс» и «Смятение чувств». Однако вполне, думается, уместно дополнить их мысли коекакими, возможно, и не лишними, соображениями.

Несомненно права С. Юдина. Программные цели нашей партии в области формирования коммунистического сознания людей включают, как еще раз подчеркнуто в Постановлении ЦК КПСС по идеологическим вопросам, «всестороннее, гармоническое развитие личности, создание подлинного богатства духовной культуры». Гармония личности, гармония души попросту немыслимы, если человек не умеет любить, если он не испытывает в этой тонкой, интимной сфере истинно высокие чувства, озаренные духовностью, если он не умеет не только получать, но и дарить счастье. Юному человеку надо помогать взращивать в себе, лелеять культуру чувств, душевную тонкость. Помогать деликатно и бережно. Кому же это по плечу, если не искусству!

Однако дело тут не только в теме юношеской любви как таковой. Любовь есть одна из главных сфер, где проявляется нравственное чувство. По тому, как ведет себя человек в любви, можно безошибочно судить, нравственный это человек или нет. Ибо личность едина. Так же, как немыслим различный уровень жидкости в переливающихся сосудах, немыслимо, чтобы человек был образцом высокой морали в отношении к своему делу, к труду, к коллективу и товарищам по работе, но в то же время оказался безнравствен в личной жизни. И потому, если мы хотим воспитать подрастающее поколение в правилах высокой коммунистической морали, мы не вправе забывать и о делах интимных. Быть может, даже заботиться о чистоте их прежде всего...

Но есть в этой волнующей всех теме еще один, воистину глобальный аспект.

Во все времена, трактуя о любви, подлинное искусство размышляло о материях вечных — о человеческом духе, о добре и зле, о личности и социуме. Да, о материях вечных размышляло оно — но эти размышления были всегда теснейшим образом связаны с политической, социальной, интеллектуальной и нравственной «злобой дня», конечно же, понимаемой в глубоком, историческом смысле. Через любовь искусство познавало человека, мир, историю. Только такие творения вошли в сокровищницу человеческого духа, остались в памяти многих поколений как бесценные шедевры, в них живые и бурные интимные страсти сопрягались со страстями и борениями современного им общества.

В лучших произведениях нашей литературы и искусства свойство это — через душу и сердце человека познавать жизнь народную — вышло на новые высоты. Вот почему с таким интересом относятся и зритель, и педагоги, и кинематографическая общественность к фильмам «про любовь». Рассказывая о жизни, росте и мужании нашего юношества, правдиво и тонко раскрывая непростой его внутренний мир, — кинематограф воспитывает у молодых активную жизненную позицию, чувство ответственности перед народом, воюет с мещанством и бездуховностью.

Обратимся еще к одному положению, из-за которого возник спор между С. Юдиной и ее

оппонентами. Речь идет о поведении молодых героев картин и о влиянии — или, точнее, об отсутствии влияния на них школы и семьи, то есть среды. Некоторые товарищи искали такое влияние в фильмах и, не найдя, сетовали, что из-за такого просчета постановщиков невозможно определить корни поступков Гоши, Зоси, Нади, Володи. По мнению С. Юдиной, такая ситуация в «Школьном вальсе» — не просчет, а продуманный драматургический ход сценариста и режиссера. Возможно, это так и есть. Но в споре этом есть еще один — и немаловажный — аспект: почему все-таки велся столь пристрастный розыск внешних воздействий? Не потому ли, что, случись вьяве какое-нибудь ЧП, тотчас же принимаются искать виноватых в коллективе, к коему принадлежал правонарушитель, в его семейном окружении, на улице, где он жил? Слов нет, и школа, и семья, и улица — вся эта неизменная триада, — без сомнения, оказывают влияние на поведение человека. Однако мы частенько упускаем из виду, что рядом с преступником — в том же коллективе, в сходных семейных условиях, на той же улице — живет множество людей, не за страх, а за совесть соблюдающих правила социалистического общежития! Сам-то человек, его индетерминированная, как говорят философы, воля тоже ведь что-нибудь да значит!

Сошлюсь в этой связи на видного советского социолога В. Шубкина, который писал не так давно в «Новом мире»: «Человек рациональный — промежуточный продукт общества. В социологии для определения подобного типа используют термин «внешне-ориентированная личность». Ее антагонистом является «внутренне-ориентированная личность», которая не подчиняет себя внушаемым извне правилам поведения. К человеку рациональному ближе всего первая. Он, по сути, весь вовне. Годами в его сознание внедрялось, что человек — продукт среды. И в конце концов он поверил. Благодаря этому он получил ряд преимуществ. И прежде всего постоянное чистое алиби, с него сняли ответственность за свои поступки».

Он — поверил. Но нам-то, нам — педагогам, журналистам, искусствоведам, всем, кто причастен к идеологической работе, к многотрудному делу воспитания молодежи, — не пора ли отрешиться от этой слепой и глобальной веры?..

Только при этом условии, условии sine qua non, мы сумеем эффективно участвовать в том, что Постановлением ЦК КПСС по идеологическим вопросам, вслед за решениями XXV съезда партии, определено как «важнейшая задача нравственного воспитания», — в выработке в людях, прежде всего в молодежи, активной жизненной позиции. Активная жизненная позиция немыслима без чувства высокой ответственности каждого гражданина перед обществом, коллективом, семьей, перед самим собою.

С проблемой воспитания ответственности, думается, тесно связано преодоление тревожного явления, распространенного среди определенных слоев молодежи. Речь идет об инфантилизме. Явление это не просто возрастной феномен, некое производное от пресловутой акселерации, при которой физическое развитие ребенка далеко опережает его личностное развитие. Нет, дело обстоит, по-видимому, сложнее. Человек давно вышел из нежного возраста, а инерция инфантильности управляет многими его поступками, ежели не всей линией жизни. Уже цитированный Иван Васильев видит такую причинно-следственную связь: взлелеянные в детстве школой, семьею беззаботность, отчуждение от посильного труда, иждивенчество, чьи бациллы, запав в душу с ранних лет, с трудом поддаются уничтожению, — укоренившийся инфантилизм. «Инфантильность, — размышляет писатель, — стремление жить, как говорили старики, в долг, не торопясь отдавать родителям, коллективу, обществу затраченный на них труд, — есть явление социально опасное, чреватое многими нежелательными последствиями».

Здесь есть над чем основательно подумать...

И — последнее замечание. За «круглым столом» прозвучала мысль насчет того, что «не светлое», печальное звучание фильма де-



*«Добрата».
Юра Щукин —
Н. Константинов*

лает его вроде бы неполноценным орудием в воспитательном арсенале искусства, ибо печальное — скажем, трудности, выпавшие на долю героев, — способно, по выражению одной из участниц беседы, размагнитить молодых людей, вступающих в жизнь.

Думается, что это не так. Вся мировая литература, все искусство есть неоспоримый, мощный аргумент против подобных опасений. И вовсе не по признаку веселья или печали делятся художественные творения, созданные человеческим гением.

В одном из выступлений на страницах «ИК» кинорежиссер Иосиф Хейфиц убежденно заявил: «Искусство должно потрясать». С И. Хейфицем перекликается уже знакомый нам В. Шубкин, по сути развивающий мысль маститого режиссера с истинно научной обстоятельностью. Позволю себе привести цитату: «Все произведения искусства... можно было бы подразделить на две группы. Первая — произведения, потрясающие душу, п р о б у ж д а ю щ и е с о в е с т ь. Вторая — произведения, у б а ю к и в а ю щ и е с о в е с т ь. Серединные массовые произведения литературы и искусства, не затрагивающие глубинных пластов человеческого сознания и психологии, усыпляют совесть, нередко оказывают деморализующее влияние. Напротив, самые жестокие произведения нашей и мировой литературы, например, романы и повести Ф. М. Достоевского, дают такую встряску читателю, на такой предельной ноте повествуют о делах человеческих, так бесстрашно раскрывают проклятые вопросы и конфликты духовные, что их роль в формировании человека нравственного нельзя недооценивать. Если наша страна оказалась способной перенести тягчайшие испытания, если и ныне мы встречаемся с высокими проявлениями нравственности, то это прежде всего благодаря наследственной информации, которую мы получили, в частности, через нашу великую художественную литературу, самую бескомпромиссную, самую ищущую в мире. И, может быть, самое обнадеживающее сегодня в том, что эти традиции живут и крепнут в современной советской литературе»...

Не согласиться вроде бы трудно...

●

КОЛЛЕКТИВ И ЛИЧНОСТЬ

Вот так определился второй пласт проб-

лем, вокруг которых скрестились шпаги за «круглым столом».

М. Ладыгин. Как, на чем создавать, сплачивать ученический коллектив — вопрос вопросов воспитательной работы в школе. Да и не только в школе, понятно. И этот-то вопрос, эту проблему содержат фильмы «Поле перейти» и «Доброта». В несколько ином плане — и «Предательница». Особенно остро стоит проблема формирования коллектива в «Доброте», где на этом поле сталкиваются директор школы Леонид Павлович и учительница Мария Николаевна.

В. Агеносов. Да, очень привлекателен по замыслу фильм «Поле перейти». Пятая четверть. Старшеклассники — в трудовом лагере, в совхозе. Уборка картошки. Все убирают, один, главный герой, отлынивает.

Все ясно — пренебрегает физической работой. То есть — лента о трудовом воспитании? О его роли в сплачивании коллектива и вообще во всем воспитательном процессе? В общем, так. Но не все в ленте столь просто и ясно. Прежде всего, герой картины — отнюдь не заурядный сноб-недоросль, не желающий снизойти до физической работы. Он не идет на картофельное поле по принципиальным соображениям, ибо считает это для школьников бессмысленным делом. А главное — он музыкант. И тут возникает тревожнейший вопрос, который, насколько мне известно, никогда еще не поднимался кинематографом. Имею в виду настроения элитарности, имеющие место в нашей школе. Казалось бы, элитарность — это плохо, это надо клеймить, да и все тут. Но на поверку — не так-то все просто и тут. И в фильме эта непростота, неоднозначность, глубина проблемы, отдадим справедливость авторам, просвечивают.

Повторяю: проблема элитаристских настроений среди части ребят, деление учеников на «рифайнов» — избранных и рядовых — «рыбарей» весьма актуальна. И я не склонен думать, что разделение это связано лишь с социальным положением родителей. Дело здесь много сложней и запутаннее. Есть зависимость и от жизненной ориентировки молодого человека, и от его способностей, и от его надежд состояться как личность. Другой вопрос, что он под этим понимает. Напомню Комаровского из «Розыгрыша». Он, конечно же, «рифайн», элита, хотя в картине эти слова впрямую не прозвучали. Но в «Поле перейти» взялись за элитаризм смело и с размахом. Показали, что отнюдь не только карьеристов типа Комаровского относят к «рифайнам», но просто талантливых, жадно впитывающих знания, одаренных какой-нибудь особой способностью мальчиков и девочек, но и пижонов, папенькиных сынков, полагающих, что пост родителя автоматически откроет им прямую и гладкую дорогу к заманчивой и увлекательной жизни. Да, замахнулись-то в фильме на эту проблему широко, но — до художественно оправданного конца не довели. Испугались? Чего? То ли, что школьник не поймет, то ли наш брат, учитель, то ли еще кто... А может, не знали, что с этой проблемой делать?

И вот все пошло спускаться на тормозах. Герой начинает страдать оттого, что неправильно себя повел, оторвался от коллектива, правда, он еще немного ерепенится, чтобы дело не выглядело таким уж неправдоподобным, но это уже — несомненная игра в поддавки. В конце концов он увязывает мешки с картошкой и вступает в драку со здоровенным расхитителем совхозного добра. Ситуация достаточно известная и даже набившая оскомину. Если уж ставить серьезную социальную проблему, которая волнует школьников и учителей, да и не только их, — то надо ставить ее серьезно! Сравните эту ленту с превосходным, лучшим из всех нами виденных, фильмом «Предательница». Если бы здесь милые, чудные дети, очаровательные и всепонимающие, отпустили бы свою Марию Александровну к суженому, маша ей ручками и проливая сладкие слезки оттого, какая она хорошая и какие хорошие они сами, я бы в эту ленту ни на гран не поверил. А поверил я в нее, захватила она меня именно тем, что эти замечательные и умные ребята, чем-то в жизни обиженные, принимаются мстить своей любимой Марии Александровне самым жесточайшим и изуверским образом,

совершая поступки, которые, казалось бы, они не должны были совершать, — вот это воистину развитие логики характеров по свойственным ей законам.

Истинная трагедия. Именно в этом сила ленты, а в отсутствии такого конфликта — слабость остальных фильмов.

М. Ладыгин. И заметьте еще вот что. Главное дело школьника, повторяю, — учиться. Но ежели на экране появляется отличник — то, как правило, он оказывается в чем-то ущербным. Получается, что само отличничество обрекает его на кинонеполноценность. Вот вам Комаровский, которого вспомнил В. Агеносов. Вот вам «рифайны» в «Поле перейти». Нам еще неизвестно, кто они такие, почему попали в этот разряд, но акцент, поставленный режиссером, совершенно ясен: мальчик занимается музыкой и хочет беречь свои руки (а как музыканту их не беречь?!) — элитарист. У меня лично это вызывает возмущение. Разве не имеет значения для общества и для школы, что человек обладает музыкальным даром? Разве талант — не национальное достояние, как сказал Леонид Ильич Брежнев? Разве дар, который столь редок, не требует — всюду и всегда — к себе особого отношения? А если этот мальчик и впрямь повредит или простудит руки? Копать-то картошку способен каждый из нас, а вот играть на фортепиано, или открывать математические законы, или петь профессионально — лишь единицы из миллионов. Почему же мы лицемерим? Уходим от реальности? А ведь такая тенденция есть в кино. Могу назвать только один фильм, в котором с уважением, всерьез, но и с теплым юмором рассказали об особо одаренных ребятах, — «Расписание на послезавтра», сделанный на «Беларусьфильме». При этом я — убежденный враг элитарности в дурном смысле слова, эдаких снобистски замкнутых группок ребят, имеющих свою, ложную систему ценностей. Но то, что мы в школе стараемся всех стричь под одну гребенку, как раз и позволяет им втягивать в свой узкий круг и истинно талантливых, ярких детей.

Т. Одинцова. Меня тоже поначалу очень привлек этот фильм — «Поле перейти»: трудовое воспитание, на котором сплачивается детский коллектив, пятая трудовая четверть — мне как учителю это очень все близко. И изобразительно решено трогательно и поэтично: русская река, туман, рыбалка на реке. Все это создает настроение. Но вот возникает проблема — необыкновенно серьезная, уверяю вас, проблема, которую можно выразить так: зачем и почему я должен таскать картошку, если я чувствую в себе силы на другое, на большее? Скажем, дать концерт колхозникам. Это ведь тоже труд — и какой! Я, например, этого мальчика понимаю. И даже ему сочувствую, хотя, быть может, это не совсем педагогично. Вы вникните. Что там говорить — в реальной-то жизни нет никакого греха, ежели школьники убирают картофель. Но надо помнить, что не в уборке как таковой суть трудового воспитания. Трудовое воспитание должно быть осмысленным, хорошо организованным и преследовать своею целью прежде всего профессиональную ориентацию школьника, выбор им своей будущей профессии.

Только при таком вот — истинно осмысленном — трудовом воспитании оно даст результаты. Конечно же, я включаю в этот процесс и физический труд, к которому у многих выработалось, из-за прямо-таки религиозного преклонения перед НТР, незаслуженное пренебрежение. Но если говорить о фильме, то там-то вся история с картошкой получает обобщенное, типизированное звучание. Картошка там становится неким символом, меркой, прилагаемой к живым и разным людям: убираешь картошку — ты хороший человек, не желаешь — «рифайн», отрицательный персонаж. А наш школьник, зритель, — он прекрасно информирован, он читал, скажем, книгу Ю. Черниченко «Про картошку», знает, что ежегодно в деревню и на овощные базы отправляют тысячи и тысячи квалифицированных специалистов, которые там занимаются примитивнейшим, причем зачастую отвратительно организованным трудом, — и не по высоким соображениям воспитания в инженерах, докторах наук и практикующих хирургах

любви к физическому труду, а только лишь из-за прорех в нашем сельском хозяйстве и системе заготовок. Школьнику все это превосходно известно, и знание это, отношение к этому с неизбежностью наложится на его впечатление от ленты «Поле перейти». Наш школьник, этот «таинственный ребенок современный», как и мы с вами, полагает, что шефские связи города с деревней должны иметь иные формы, — пусть горожане делают для села то, что на селе сами сделать не могут, пусть помогут машинами, строительными бригадами, материалами, проектами новых сельскохозяйственных машин, наконец. Картофелеуборочных в том числе.

И все-таки, и все-таки... есть правда в эпизоде, где мальчишка понимает наконец вкус труда, когда он говорит в конце: «А все-таки в этом что-то есть», — ему веришь... Но если ставить проблему трудового воспитания серьезно, то надо это делать в кино совсем иначе. Не на картофельном поле...

В. Агеносов. В общем я согласен с М. Ладыгиным и Т. Одинцовой. Но в частности... Да, пианисту лучше поиграть работающим на поле, чем рисковать руками — «орудием и средством производства». Но, может, в данной конкретной ситуации картины этот парень, интеллектуал и пианист, все-таки дрянной человечек? Может, внутри его души сидит эдакая червоточина высокомерия и элитарности? Мы из ленты об этом ничего не узнаем. Ситуация нарисована весьма расплывчато, возникает впечатление, что режиссера и не тянет к определенности. А в данном случае, смею сказать, она нужна — материя-то очень уж непростая.

С. Юдина. Много лет я работаю в школе, притом не только преподаю литературу, но, что называется, варюсь в этом школьном — и внешкольном — котле с ребятами круглый год и едва ли не от зари до зари. И другой жизни не мыслю. В ней моя отрада. Не было каникул, чтобы я не поехала в дальнюю поездку с моими ребятами. Я их безумно люблю, и они, смею думать, отвечают мне любовью. Живу их интересами, болею их болями, тем более что и мой сын учился у меня в классе. И вот что я хотела бы сказать. С каждым годом объединять ребят в коллектив становится труднее. Многим нашим десятиклассникам присуща эта черта кроновского персонажа из «Бессонницы» — уходить в рефлексию, «много о себе думать», высоко себя ставить, но без особой охоты действовать. Есть это свойство и в парне из «Поле перейти». И хорошо, что коллизия разрешена тем, что он отрешается все-таки от ложного, иллюзорного, и, можно надеяться, придет к пониманию, где истинное, гражданственное.

М. Ладыгин. Теперь — о картине «Доброта». Это тревожный и, по замыслу, очень актуальный фильм. У нас создана и широко распространена система военно-патриотического, романтического воспитания: школьные отряды, походы по местам боевой и трудовой славы, игры «Орленок» и «Зарница». Система эта служит большому и нужному делу, взращивая молодое поколение на славных революционных традициях советского народа, закаляя юношей и девушек, пестуя в них качества, нужные строителям коммунистического общества, как к этому призывает всех нас партийное постановление об идеологической работе. Но система эта требует от организаторов высочайшей ответственности, такта, чувства меры, поистине педагогической мудрости. Как говорит пословица, наши недостатки суть продолжение наших достоинств. Ибо при безответственных, педагогически глухих или слишком «волевых», властолюбивых руководителях система эта способна превращаться в свою противоположность.

Вот о такой опасности сигнализирует «Доброта». Как вы помните, герой этой ленты директор школы Леонид Павлович превратил школу в военизированный отряд. Он искренне убежден, что дисциплину можно создать лишь жесткими, прямо-таки казарменными методами. И он налаживает дисциплину любой ценой, отрывая ее от нравственного чувства, унижая учеников и тем противопоставляя коллектив личности. Он ставит во главе отряда недавнего хулигана Щукина, полагая, что в этом идет по стопам Макаренко; он потакает властности и жестокости своего

любимца, его самоуправству и самоуправству группки щукинских приближенных. Дело кончается катастрофой — Щукин и его штаб зверски истязают мальчика-поэта, который по распоряжению учительницы вместо коллективного сбора металлолома занимался на дополнительном уроке, очень ему необходимом.

Щукин — весьма зловещая фигура, которая прямо-таки напрашивается на аналогии с персонажами из совсем иной эпохи и иного общества. В этом, думаю, заслуга авторов фильма. Они бьют тревогу.

Но дальше в фильме начинаются непонятные сбои. Прежде всего, кто противостоит директору? Учительница Мария Николаевна. Ее кредо — доброта. Но в своей борьбе она непоследовательна и, позволю себе сказать так: абстрактна. И в финале непримиримые, казалось бы, принципы примиряются. Ибо примиряются между собой Щукин, Мария Николаевна и директор. Носительница доброты находит общий язык с законченным сверхчеловеком, террористом и экстремистом. Это — заданная ситуация. Хотели показать, что побеждает доброта. Но не убедили зрителя. Показав, какое зло совершил Леонид Павлович, какую проявил педагогическую безответственность, граничащую с преступлением, — к финалу его по сути обеляют. А ведь не дай бог власти таким директорам с их Щукиными! Они могут нас завести очень-очень далеко...

Вот почему я предъявляю серьезный упрек художественной позиции авторов картины.

В. Агеносов. Злободневнейшую взяли за основу проблематику создатели «Доброты»: коллектив и личность, дисциплина осознанная — и слепая, держащаяся на страхе; истинное и ложное понимание обязанностей члена коллектива; развращающее влияние слишком большой, а тем паче — бесконтрольной власти, врученной детям; сравнительная ценность «коллективных акций» вроде сбора металлолома — и ученья как такового; педагогический вред показухи и соотношение средств и цели. И все это — на материале школы. А главное в картине — стремленье показать великую социальную ценность д о б р о т ы, которую нынче кое-кто презрительно третирует как слюнтяйство и мягкотелость, недостойные эпохи. Однако, соглашусь с М. Ладыгиным: убедительного художественного воплощения этих вопросов, как и, главное, победы доброты над злой волей директора, — в ленте достичь не удалось.



«Предательница».
Мария Николаевна — Л. Блинова

С. Генин. Это тем более верно, что «эксперимент» директора из «Доброты» — отнюдь не ситуация, сконструированная авторами. Не так давно «Комсомольская правда» опубликовала гневную статью о директоре школы, кандидате педагогических наук Гордине, который ввел у себя в школе очень похожий на тот, что мы увидели в «Доброте», военизированный, мягко говоря, режим, деформировав самые основы советской системы обучения и воспитания. В отличие от своего экранного близнеца, Гордин серьезно поплатился. А в «Доброте» не проявлено авторское отношение не только к директору, но и к Щукину. Даже остраненно.

В. Ишимов. И все-таки, по-моему, при всех проторях ленты, позиция авторов выражена в ней недвусмысленно. Трудно, думается, увидев жестокий и выразительный эпизод в спортивном зале, когда Щукин со своими «штурмовиками» измывается над беззащитным юным поэтом — поэт, полагаю, здесь не случаен, — не проникнуться глубочайшим возмущением, гневом, яростью. В этих чувствах зрителя — приговор и директору и Щукину.

С. Юдина. Я тоже думаю, что никто не воспримет директора из «Доброты» как положительного героя. Но и в этом персонаже, в его поведении я все-таки вижу рациональное зерно. Он хотя бы ищет новое в нашем педагогическом деле! Он хотя бы что-то делает! Экспериментирует. А не просто выполняет инструкции, спускающиеся из вышестоящих наробразовских инстанций. Да, при этом не исключен брак. И в фильме этот брак показан. Однако, мое сочувствие вызывает то, что он хочет разрушить нечто застойное, привычное, сонное, рутину школьной работы.

М. Ладыгин. Простите, простите... Я вполне понимаю, что у вас, такого хорошего учителя, накипело на душе от застоя, — но разрушать во имя разрушения? Разрушить — а что построить взамен? И любой ли эксперимент допустим в педагогике — ведь мы имеем дело с детьми? Разве не наше, учителей, правило: «Осторожно, дети!» Оправдаете ли вы медицинский эксперимент, если из-за него погибнут люди, — во имя чего бы он ни ставился? А ведь в педагогическом «эксперименте» директора из «Доброты» (ежели можно назвать экспериментом тупую казарменную муштру) дети гибнут нравственно.

Комментарий

Трудовое воспитание — важная составная часть комплексной программы коммунистического воспитания, выдвинутой партией и закрепленной в материалах XXV съезда КПСС, в Постановлениях ЦК партии по идеологическим вопросам. Вот почему столь полезно стремление кинематографистов к художественному исследованию проблемы трудового воспитания школьников. Непростые проблемы отразилась и в нашем диспуте, в споре, в частности, вокруг ленты «Поле перейти». По-видимому, правы те его участники, которые, отмечая остроту и жизненность подхода к материалу действительности, в то же время указали на некоторую заданность, предвзятость авторской точки зрения.

И действительно: ведь воспитывает молодых людей не сам физический процесс работы, а — коллективный, созидательный, осмысленный труд, пользу которого ясно понимает каждый участник. Труд, который таким образом возвышает личность, облагораживает ее, возбуждает у человека гордое чувство собственной ценности, радость от того, что он своими руками создает нечто нужное обществу. И еще: конечно же, в школе трудовое воспитание прежде всего должно быть связано с профессиональной ориентацией учащихся, с обучением их в школе реальным профессиям. К сожалению, с этим первостепенной важности делом в школе обстоит не вполне благополучно. Вот пример: лишь 11 процентов выпускников школ Новосибирской области работает по специальностям производственного обучения. Какие огромные потери — и моральные и материальные! И, конечно же, права Т. Одинцова, когда ставит проблему не менее актуальную — о необходимости изменить отношение молодежи к физическому труду, без которого — и это сугубая реальность! — не вытянешь народнохозяйственный воз. А ведь ныне миллионы юношей и девушек всячески стараются избежать специальностей, связанных с физической работой...

В трудовом воспитании первая скрипка принадлежит коллективу. Недаром Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» выделяет для научных исследований тему воспитательных функций трудового коллектива.

Вот почему так важно, чтобы трудовой, в том числе школьный, коллектив был здоровым социальным организмом, чтобы в нем гармонически сочетались интересы всех и каждого, чтобы он всячески способствовал духовному росту своих членов. А тут все

зависит от того, на каких принципах создан, чем именно сплочен коллектив, какая в нем господствует атмосфера, шкала ценностей. В организации и жизни коллектива — школьный ли это класс, завод или общество в целом — многое зависит от верного, марксистско-ленинского взаимоотношения средств и цели. Хорошо известна мысль Карла Маркса о том, что «цель, для которой требуются неправые средства, не есть правая цель». Именно об этом, на актуальнейшем примере сегодняшней школьной жизни рассказали создатели фильма «Доброта».

●

Однако разговор незаметно повернул в новое русло, и заголовок к этому последнему разделу прозвучал вопросом:

КАК ВАМ ЖИВЕТСЯ, ТОВАРИЩ УЧИТЕЛЬ?

Т. Одинцова. Лучший из всех увиденных нами фильмов, на мой вкус, — «Предательница». Как она меня взволновала! Никогда я не видела такой искренней, проникновенной ленты об учительнице — со всеми нашими радостями, болями, заботами. А как удалось авторам и актрисе Ларисе Блиновой на небольшом пространстве фильма столь тонко и емко воплотить самое трудное — взаимоотношения учителя и детей! Знаете, может, это прозвучит наивно, но посмотри я «Предательницу» семнадцать лет назад, когда робкой дебютанткой только-только пришла в школу, не наломала бы я столько дров... Я бы сразу узнала, а не шла бы к этим истинам мучительным путем, — что самое верное лекарство для трудных детей — это не эрудиция учителя, не юмор, не танцевально-вокальные таланты, — хотя все это учителю нужно, — а прежде всего абсолютный педагогический слух. Привлекателен образ Марии Александровны — по-моему, он вылеплен с такою же силой мастерства, как героиня «Ключа без права передачи». Но отчего в кино получается так: лишь только на экране появляется хороший учитель, отдающий детям всю душу, он обязательно одинок?

В. Ишимов. А может, именно потому, что он отдает всю душу? И у него не остается ни сил, ни эмоций, ни времени для чего-либо другого, в том числе и для личной жизни? Я не утверждаю — размышляю вслух. Вот я вспоминаю учителей «в миру», вспоминаю свои школьные годы — нас учила целая плеяда блистательных педагогов! И многие из них — географичка Софья Андреевна Ливергант, словесница Ефросинья Юрьевна Савченко, математик Константин Николаевич Баратынский — «Дед», историк Сергей Михайлович Архангельский, — наши любимые учителя, были, как помнится, одиноки, и школа для них была вся их жизнь.

В. Агеносов. Светлана Федоровна, вот вы все свое время отдаете классу, школе. Как это у вас получается? Как сопрягается с семейными заботами? Какой вы видите в этом социальный вопрос?

С. Юдина. Ну, мне говорить об этом както... Лучше бы кто-нибудь посмотрел и рассказал со стороны... А впрочем... Я решила проблему просто: подключила всю семью к воспитанию моего класса. Все поездки, все школьные дела решаются у нас дома — всеми вместе. Если нужно — в поход идут и муж, и сын, и дочь. Ну, а теперь — о личном счастье учителя. У настоящего учителя оно неотделимо от его учеников. Это ярко прорисовано в «Предательнице». Суть жизни для Марии Александровны, — так же как и для меня, — ежедневная, ежечасная радость от общения с ребятами. Счастье учителя в том, что дети растут, меняются, взрослеют и не дают нам успокоиться. Такие учителя, как Мария Александровна, очень трудны для современной школы — очень! — потому что многие коллеги, особенно молодые, подходят к своей работе и к своему времени рационалистически. Звенит звонок — ты свободен, ты вправе уйти. От звонка до звонка. По-моему, так школе и детям служить нельзя. Вот почему такие, как Мария Александровна, остро необходимы школе — они эталон. Они раздражают, но и будоражат, как укор тем, кто работает не на таком накале, как они.

Т. Одинцова. Мне все-таки кажется, что семья иногда мешает отдавать себя полностью школе, своему классу. Недаром, нет, неда-

ром героиня фильма осталась все-таки одинокой. Потому что любовь к школе, к ученикам пересилила в ней любовь ж е н с к у ю. И... нет, мне трудно об этом... Короче, мне кажется, у человека, сильно преданного школе, должны быть очень прочные тылы. Только так можно совместить школу и семью.

М. Ладыгин. «Предательница» сильна еще и тем, что она показывает педагогический коллектив — с его противоречиями, с индивидуальными позициями учителей, с их взглядами на свой долг. И при всем при том это истинный коллектив, где люди поддерживают друг друга. Не случайно именно в таком коллективе устояла, не была исторгнута Мария Александровна. Педагог милостью божией... А то в другом месте могло бы сложиться и по-иному, уж очень она выбивается из обыденного ранжира, С. Юдина верно об этом говорила. Здесь — столкновение профессиональных, идейных, если хотите, позиций. Есть это в фильмах? Да, в некоторых — вспоминаю «Доживем до понедельника», «Ключ без права передачи» и вот в «Предательнице».

Комментарий

Можно напомнить недавний телефильм «Осенняя история». Там между главной героиней, которую играет актриса Р. Быкова, и некоторыми ее коллегами возникает острый конфликт по самому насущному вопросу современной педагогики. Героиня убеждена, что главная задача обучения — не просто заставить школьников заучить некую сумму знаний, а прежде всего научить детей самостоятельно мыслить. Научить их учиться. Ее оппонентка (М. Булгакова) и директор — категорические противники такого метода. Они считают, что он прививает детям нигилизм, фрондерство. К сожалению, по ходу действия идейный конфликт оказывается третьестепенным, сходит куда-то на периферию сюжета. Но все-таки он обозначен. А иногда и этого «понимающему довольно»...

С. Юдина. По-моему, школьное кино должно как можно чаще и глубже исследовать нравственную природу нашего труда, проблему нравственной ответственности учителя. Как в «Предательнице». Собственно, я веду речь о фильмах, которые помогают сложиться личности современного учителя. Показывая и трудность и поэзию нашего труда. За разработку этого проблемного пласта покуда мало кто берется в кино.

Что должно цениться в учителе? Как поднять престижность учительской профессии?

Знаете, сейчас найти учителя в школу — в московскую, не сельскую! — сложнейшее дело. Восемь лет мы искали словесника. Восемь лет! А в свое время, когда я приехала в столицу, чтобы устроиться на работу, мне сказали: да вы что, товарищ?! У нас очередь стоит в двести словесников — все заполнено. Это было всего лишь полтора десятка лет назад.

Вот еще почему так первостепенно важны хорошие, умные, яркие и правдивые фильмы о школе, об учителе.

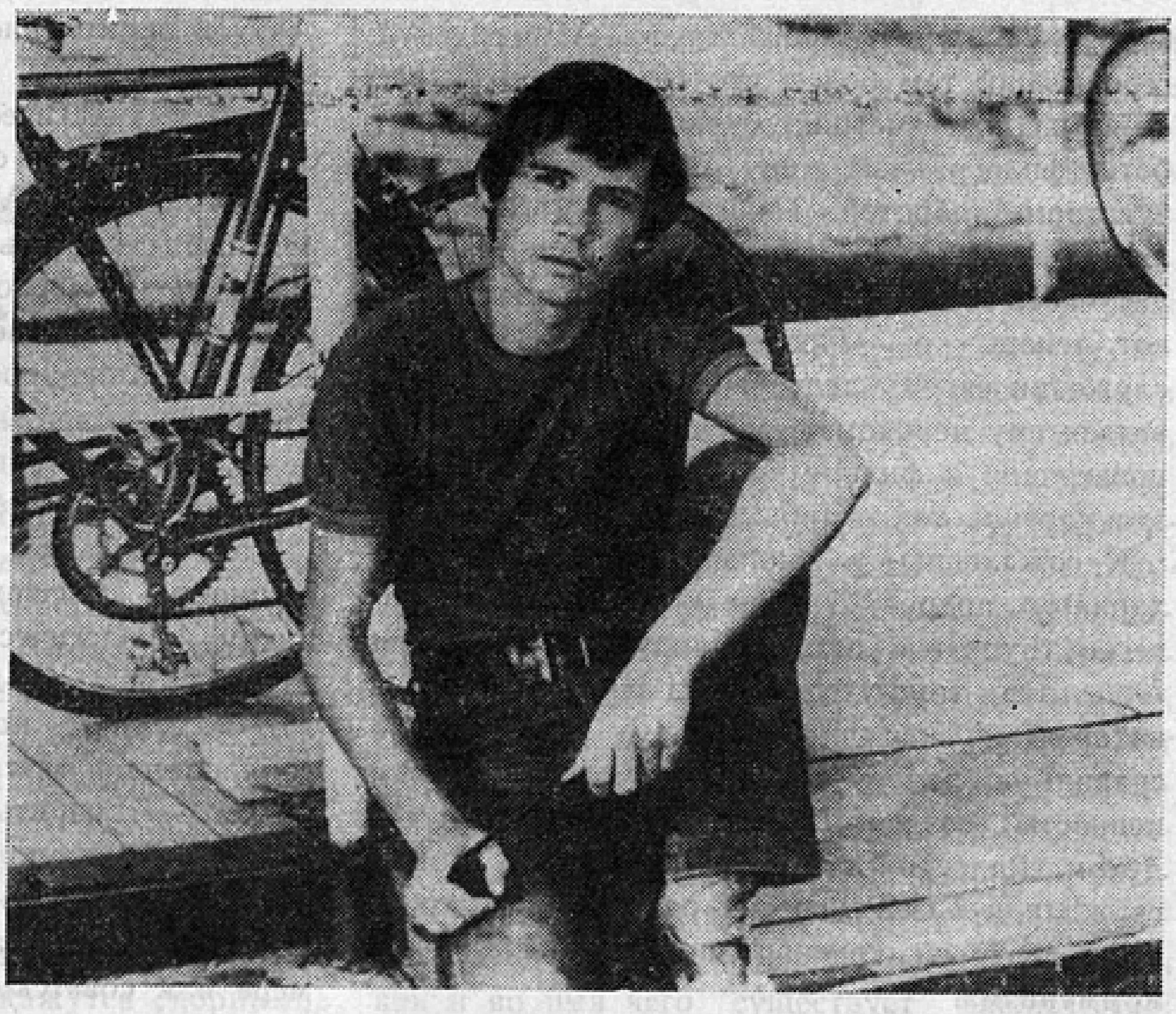
Профессор **Н. Михальская** в своем выступлении как бы подвела итоги обмена мнений за «круглым столом» «ИК»:

— В нашем кино школьная тема заняла прочное место. Жизнь школы и практика экрана убеждают в том, что это направление весьма плодотворно. Интерес школьников, студентов, учителей, самой массовой аудитории к школьному фильму постоянно обостряется. «Виною» тому и сам школьный фильм, чей уровень, идейный и художественный, растет из года в год.

Проблематика фильмов, о которых шла здесь речь, — значительна. Но, полагаю я, это лишь подход, лишь выход в предполье главной линии тем, отвечающих задачам времени, требующим глубокого осмысления и истинно художественного воплощения.

Какие у меня претензии к большинству увиденных нынче фильмов? Главная такова. Для раскрытия нравственных проблем — а в каждом фильме несомненно ставится определенная этическая проблема — необходима л и ч н о с т ь. Человеческая личность, сквозь душу и сердце которой нравственная задача проходит. Герои почти всех фильмов, — я говорю о молодых героях, — юноши и девушки от 16 до 18 лет. От них мы по праву ждем

«Поле перейти».
Сережа Жуков —
А. Маталаев



способности глубоко понимать многие жизненные проблемы, — глубже, чем мы видим это в фильмах, — принимать решения и действовать. То есть — активной жизненной позиции, о чем как о главной задаче воспитания говорил Л. И. Брежнев и на XXV съезде партии, и на XVIII съезде комсомола.

Когда смотришь школьные ленты, перед тобой с неизбежностью встает вопрос: а готовы ли наши старшие школьники к жизни? И ты, положа руку на сердце, озабоченно отвечаешь: нет, далеко не все. Этот тревожный факт еще и еще раз напоминает, что все мы обязаны использовать весь арсенал идеологической, воспитательной работы для того, чтобы формировать из молодых людей подлинно активные личности, волевых, интеллектуальных, духовно богатых созидателей коммунистического недалека. На это и нацеливает всех нас Постановление ЦК партии «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Во многих картинах молодые герои предстают людьми, не научившимися глубоко чувствовать, остро мыслить. Не спорю, немало таких и в жизни. Но хочется, чтобы герои кинематографа притягивали своими внутренними, а не одними лишь внешними совершенствами. К тому же мы хорошо знаем, к какой широкой гамме чувств и мыслей способны подросток и юноша! Восприятие жизни в эту пору гораздо сложнее, чем мы видим в иных прямолинейных киноситуациях. Может быть, именно потому с такой остротой стоит задача: исследовать киносредствами в школьном фильме детский коллектив — школу, класс, отряд. Почему так трудно показать коллектив? Да потому, что хорошо известно: коллектив слагается из личностей, но это далеко не сумма этих личностей. Если нет в коллективе ярких обаятельных людей — истинного коллектива не получится. Очевидно, и к коллективу на экране тоже нужно идти через личность на экране, показать взаимодействие личности и коллектива, раскрыть значение истинного коллектива для совершенствования и самосовершенствования личности.

В школьном фильме, как ни в каком другом, необходимо интеллектуальное начало. Иначе не будет на экране подлинной поэзии

и героики учительского труда. А это труд героический тем более, что героизм его вырастает из повседневной, будничной работы, работы филигранной, одухотворенной мыслью, чувством, добротой. Такого советского учителя-подвижника мы видим на экране не так уж часто — в «Понедельнике», «Розыгрыше», вот теперь — в «Предательнице». Мысль о служении своему делу, о необходимости отдаваться ему целиком, безраздельно — эта мысль прозвучала в фильме чисто, ясно. Вот почему эта картина так очаровывает.

К сожалению, в школьном фильме нечасто характер подростка бывает раскрыт в процессе труда — я имею в виду главный для него труд: труд-учение, труд-занятие. Труд, который должен приносить ему ни с чем не сравнимую радость открытия мира, открытия ценностей, созданных человеческим разумом и духом. Радость от чувства, что и он, юный гражданин СССР, вносит свою, пусть скромную, лепту в общенародное дело созидания коммунизма.

В немногих лентах мы обнаруживаем красивое жизненное начало, связанное с интеллектуальным, духовным, эмоциональным миром подростка. А это ведет нередко к обидному явлению, которое, пользуясь термином, вошедшим уже и в литературоведение и в искусствоведение, я обозначу как «фотореализм». Когда вещные детали — очень, быть может, точно схваченные, — скажем, интерьер комнаты, подробное его освидетельствование заменяют движение мысли, ход восприятия жизни, музыку души. Так, мне кажется, случилось и в очень нужном по замыслу и пафосу фильме «Школьный вальс»...

И — больше фильмов, подобных «Предательнице», которые, следуя традиции «Учителя», «Сельской учительницы», принесут глубокую радость и немалую пользу нашему учительству — одному из наиболее многочисленных и социально важных отрядов в самой гуманистической армии мира — армии воспитателей подрастающего поколения.

●

Диспут за «круглым столом» «ИК» подошел к финалу. Мы надеемся, что он внесет свою лепту в осмысление кинематографистами дела, которому все мы, работники кино, служим, — делу коммунистического воспитания трудящихся, юной поросли страны.

Выступая на XVIII съезде ВЛКСМ, Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнев говорил: «Высокий уровень образованности и информированности советских людей, в том числе, конечно, молодежи, серьезно повышает требования к стилю воспитательной работы.

Здесь особенно нетерпимы проявления бездушности и формализма. Пора всем работникам идеологического фронта покончить с неизжитой еще кое-где практикой механического, бездумного повторения прописных истин, со словесной трескотней. Пора сделать правилом — говорить с людьми простым и доходчивым языком, писать, вкладывая в каждую фразу живую мысль и чувства».

Конечно же, сказанное относится в равной мере и к советской педагогике, и к советскому кино, в частности к кино для юношества. Экранному зрелищу необходимы прямые слова о больших явлениях жизни, о нашей морали, о народных свершениях. Негоже мастерам экрана и умалчивать о сложностях, о противоречиях, о нерешенных проблемах. Кинематограф должен давать зрителю на все его острейшие вопросы честный и искренний ответ. Об этом всем работникам идеологического фронта снова напомнило Постановление ЦК партии «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы».

Всем, кто причастен к развитию советского киноискусства, надо вместе искать пути к новому подъему нашего экрана, приложить максимум усилий к тому, чтобы содержание фильмов для молодежи становилось глубже и разнообразнее, чтобы они были увлекательными, а следовательно, влиятельными, сильными в обращении к зрителю, чтобы рос их воспитательный КПД.

Так мы ответим на требовательную заботу партии о нашем кино для юношества, о молодой генерации страны развитого социализма.

Леонид Канторович,
академик,
лауреат Ленинской
и Государственной премий,
лауреат Нобелевской премии

Проблема человека

Несколько слов в порядке предисловия. Я с большим уважением и интересом отношусь к кинематографу и стараюсь по мере возможности не пропускать заметных явлений экрана. Но отнюдь не считаю себя серьезным знатоком его, хотя такие встречаются нередко и среди зрителей. Еще менее готов браться судить о новейших веяниях, течениях и направлениях в кино, особенно на страницах журнала, где выступают специалисты в этой области. Считаю возможным поделиться в своих заметках лишь некоторыми мыслями, к каким я пришел как зритель, либо на основе своего профессионального и жизненного опыта, и вовсе не исключаю, что они покажутся спорными.

Существует древняя, но, по-видимому, вечная тема для дискуссии: для чего человеку искусство? Высказывалось множество точек зрения. Одни видели в художественном творчестве средство познания мира, другие — способ развлечения, кто-то верил в воспитательную его силу, а кто-то, наоборот, отрицал прямое воздействие образного мышления. Высказывались и иные, часто полярные, утверждения.

В наше время проблема эта стала даже острее благодаря тому, что наука сделала исторические успехи в познании окружающего нас мира и в управлении его процессами, обретя в результате огромное могущество и престиж, заслонив в глазах многих столь многоликое, «неточное» явление, как искусство.

Мне, человеку науки, думается тем не менее, что наука не в состоянии одна решить все задачи, выдвинутые эпохой, ответить на все вопросы, волнующие человечество. Ведь наука, ставя проблемы, добивается, как правило, однозначного ответа, тогда как искусство, по сути своей, имея дело прежде всего с человеком — существом разумным, но многоплановым и многообразным, сотканным из противоречий и страстей земной жизни и своего времени, не стремится и не может стремиться к рациональной однозначности и прямолинейности. Именно в силу этого ныне, в «век науки», ответственность и роль искусства также возрастает. Прекрасно сформулировал мысль о сути и роли искусства Нильс Бор: «Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недоступных для систематического анализа».

Мне же представляется достаточно бесспорным, что искусство, в частности кино, не только обогащает человека и украшает жизнь, немаловажная его задача — воспитание. Воспитание познанием и эмоциальным воздействием.

В самом деле, собственный жизненный опыт каждого из нас поневоле ограничен, он содержит весьма небольшое число ситуаций, и, если бы не искусство, не книги, фильмы, спектакли, картины, мы узнали бы гораздо меньше о многообразии человеческой жизни, о том, как и во имя чего существует человечество. Искусство расширяет наш жизненный опыт, обогащая нас и информативно и эмоциально, — вот в чем его непреходящая притягательность для людей.

Познание самого человека, его реакций и поведения в различных ситуациях, в том числе экстремальных, его отношений с другими людьми и с обществом — то, чем так сильно художественное творчество, — помогает нам, погружаясь в мир образов, вырабатывать в себе гуманность, понимание и интерес к жизни других людей, обладающих иным опытом, действующих в иных условиях и ситуациях. Так искусство способствует лучшему взаимопониманию людей, широте взглядов, объективности.

Расширяя свой кругозор посредством произведений художественной культуры, мы одновременно получаем и нравственный заряд. И тут мне хотелось бы отметить существенное нравственное значение искусства для самой науки, для ее благотворного и гуманистического функционирования. Я имею в виду проблему ответственности ученого и науки. Существует мнение, что наука нейтральна по отношению к морали, что дело ученых — совершать откры-

тия, а чему и кому они, эти открытия, послужат, принесут человечеству вред или пользу, — ученого не касается. Лично я убежден, что это неверно. Могуществу современной науки должно соответствовать нравственное чувство ученого, понимание им своей ответственности перед обществом. И искусство, сопрягая роль научного познания в сегодняшнем мире с высшей целью прогрессивного человечества и его цивилизации, с решением проблемы человека, способно быть неким этическим зеркалом, отражающим отношение общества к определенным явлениям науки и позволяющим ученому как бы извне увидеть свою деятельность, узнать общий смысл ее в контексте взаимосвязей и тенденций мира, где так велико ныне значение науки. И мне кажется, что на счету нашего кинематографа есть фильмы, которые в меру сил обращались к нравственной стороне науки, скажем, «9 дней одного года» и «Монолог».

Благодаря искусству мы также приобретаем некоторые стереотипы социального поведения, желая того ли нет, усваиваем некие модели отношения друг к другу, к вещам, событиям, явлениям, признанным ценностям.

Однако связи сильных, выпуклых, впечатляющих образов искусства — и его «потребителей», разумеется, не однозначны и не прямолинейны. Обратимся к классическим произведениям русской литературы. Герои великих писателей служили для многих поколений читателей идеалами, нравственными эталонами, духовными ориентирами. Вспомним Ленского, Гринева, Андрея Болконского, Базарова, Рахметова, Татьяну Ларину, Наташу Ростову, Машу из «Трех сестер»... Но — вспомним и Хлестакова, Плюшкина и Раскольникова, Молчалина, господ Головлевых, Черткова в гоголевском «Портрете». Я не стал бы утверждать, что одни, положительные, породили в читателях благородство и честность, отвагу и верность, а отрицательные — отвратили от «своего» поведения, от «своих» скверных душевных черт. Однако убежден, что в целом общественные представления о добре и зле у нас сформировались исторически под мощным влиянием гуманистических идеалов русской литературы, что уникальное в мире, чисто российское и столь высоко ценимое нами понятие «интеллигентность» впрямую восходит к замечательным образцам российской словесности.

Я не собираюсь уравнивать литературу и кинематограф. Но, разговаривая на несколько отличных друг от друга языках, фильм и книга ведут речь об одном и том же, ставят сходные требования перед своими создателями. Кино существенно моложе литературы, оно не успело, при всем своем бурном развитии, накопить такого арсенала традиций, методов, навыков, а главное — все это не успело превратиться в канон, и странным иной раз кажется, что кино все же робко заимствует и переваривает то, что накоплено словесностью.

Образ героя, именно героя, а не персонажа или действующего лица, — вот чем кинематографу следовало бы обогащаться в первую очередь. Действительность наша предлагает необычайное разнообразие «материала» для строительства такого образа. И тем не менее не слишком часто к нам с экрана приходит личность значительная, масштабная во всех своих проявлениях, крупная, обаятельная, вызывающая сразу же прочную привязанность у зрителей, заставляющая долго помнить о себе и, пусть исподволь, призывающая к подражанию.

Оригинальных, а не перенесенных из литературного первоисточника — подобных характеров киноискусству тем более не хватает. Мне могут возразить, что созданные воображением писателя и обрисованные словами герои поразному возникают в сознании разных читателей, образуя, однако, как это ни парадоксально, достаточно устойчивый образ, близкий определенному личностному восприятию; что касается кинофильма, то в нем всей многомиллионной аудитории предлагается одно-единственное на всех, не допускающее различных толкований воплощение героя, которое может удовлетворить далеко не всех. Особенно сложная ситуация возникает, если кинематограф приводит на экран известного и любимого литературного героя.

Проблема тут действительно существует, но, не зная многих профессиональных сложностей

кинематографистов, я, однако, полагаю, что проблема эта разрешима. Можно вспомнить немало примеров, когда это удавалось, когда актер, конкретный человек со своим неповторимым лицом, голосом, походкой, с единственным внутренним миром, находил путь к миллионам зрительских сердец и становился для этих миллионов непохожих друг на друга людей единственно возможным воплощением героя. Москвин и Свердлин, Смоктуновский и Серго Закариадзе, Ульянов и Тихонов, многие их коллеги умели и умеют быть убедительными, и непостижимыми, и обаятельными, и утонченными в своих сценических и экранных ролях. Но нередко мне приходилось испытывать и досаду от разительного контраста между своими представлениями о классическом образе и данным режиссерским выбором актера.

Но это я вел речь о героях экранизаций прежде всего. А если говорить шире, то, мне кажется, киноискусство испытывает недостаток в крупных личностях на экране, притягательных для публики. Существенные потери несет кинематографу как властителю дум людских и некоторая расплывчатость, зыбкость, неуверенность нравственных позиций иных лент. Боюсь, что авторы подобных фильмов и сами не вполне отчетливо представляют себе, какой именно образец поведения они хотели бы предложить своей аудитории.

Недавно я посмотрел новую картину «Школьный вальс». Должно быть, она вызовет острые споры среди зрителей. Рискуя прослыть ретроградом, хочу заметить по поводу картины вот что. Исполнительница главной роли молодая актриса Елена Цыплакова достаточно ярко, как мне показалось, сыграла юную девушку, очень рано ставшую матерью. Свой крест ее героиня несет с высоко поднятой головой, неизбежные сложности преодолевает самостоятельно, о свершившемся ничуть не жалеет. Она оказывается, таким образом, самым высоким средоточием морали на фоне прочих персонажей. Мне кажется, что здесь акценты расставлены неправильно.

Хорошо, что эта «маленькая мама» ведет себя достойно, но плохо, что она и отец ребенка отнеслись к столь серьезному событию в человеческой жизни поспешно и легкомысленно и на пороге самостоятельной жизни оказываются в сложной и трудной ситуации.

Конечно, подобное событие — не так уж редко в жизни. Нельзя рассматривать его как позор или трагедию, но не стоит и возводить поведение этой юной девушки на уровень героизма — ставить в пример. Такая дезориентация недопустима тем более, что фильм обращен в первую очередь к юным зрителям, не имеющим еще жизненного опыта, прочных нравственных устоев.

И напротив, несмотря на то, что в фильме «Странная женщина» героиня его (И. Купченко) тоже ведет себя самостоятельно и независимо, пренебрегая общественными предрассудками и житейским «здравым смыслом», — она, мне представляется, имеет полное право на сочувствие и симпатию зрителя. Потому, что здесь ясно — поступки «странной женщины» определяются тем, что любовь, чувство для нее — высшая жизненная ценность, а не разменная монета. А раз так, то даже заблуждения и ошибки ее не вызывают осуждения, ибо определены они искренними и высокими побуждениями.

Тут случай, резко отличный от ситуации в «Школьном вальсе» еще и потому, что героиня Купченко — взрослый, сложившийся человек, со своими суждениями и принципами, и фильм убедительно, на мой взгляд, утверждает ее право на самостоятельное, индивидуальное решение личных проблем.

Я — за то, чтобы на экране появлялись лица самые разные и в самых разнообразных ситуациях — нет нужды доказывать, что красить либо одной черной, либо одной белой краской не входит в задачи искусства. Однако мне кажется, что при этом необходимы ясные моральные принципы. Там, где их нет или границы их размыты, неизбежно воцаряется беспринципность.

Если визуальная конкретность и наглядность кино иногда мешает ему в создании эталонных характеров, то эти же свойства дают ему огромные преимущества перед литературой в выполнении сугубо познавательных функций.

Начну с не самого, наверное, значительного

примера. С неожиданным для себя интересом я посмотрел детектив «Трактир на Пятницкой». И дело, поверьте, было не только в занимательности интриги, во всяком случае — не в первую очередь в ней. Сила впечатления определилась тем, насколько удачно фильм перенес меня в другую историческую эпоху.

Ребенком мне довелось застать времена нэпа, и в памяти моей запечатлелись некоторые картинки этого, теперь уже далекого, прошлого. Глядя на экран, я с удовольствием обнаружил, что авторы фильма весьма верно, а главное, достаточно подробно изобразили вещные и психологические приметы нэпа. И уличная толпа, и мешочники на вокзале, и сам трактир с его половыми — все это было близко к подлинной правде. Я подумал, что, помимо всего прочего, для молодых зрителей лента послужит своеобразной экскурсией в минувшее.

То, как сочно двадцатые годы изображены в «Трактире на Пятницкой», резко отличается от эпизодов из других фильмов, относящихся к тому же времени, где облик и атмосфера эпохи переданы неточно или даже искаженно. Понятно, какую высокую ценность, помимо прочего, имеют киноленты, где оживляется многое из того, что наш современник воочию не может увидеть никаким иным образом!

Мысль эту можно распространить и на фильмы, трактующие не о прошлых временах, а о современности: они могут нести массовому зрителю ценную информацию о тех сферах человеческой деятельности, с которыми большинство людей не сталкивается. Лучшие из советских картин чрезвычайно информативны. Возьмем, скажем, близкую мне сферу материального производства и ее отражение на экране. Фильмы «Премия», «Обратная связь», а до того — «Битва в пути», «Председатель», «Твой современник», некоторые другие, сохраняя напряженность сюжета, незаурядность образов героев, глубину конфликтов, одновременно давали зрителям образное представление о том, как делаются станки и выращивается хлеб, как поднималась из руин послевоенная деревня, как проходят, пусть и не вполне обыденные, заседания парткома на небольшой стройке и как решаются судьбы крупных промышленных объектов в высоких государственных инстанциях...

Замечательный образец в этом отношении представляет также картина С. Герасимова «Любить человека». Она познакомила нас с подлинными высокоталантливыми и оригинальными проектами домов-городов для Севера, сделанными талантливым архитектором, послужившим в какой-то мере прообразом главного героя фильма. А кроме того — и это особенно интересно по кинематографическому приему — режиссер ввел «кино в кино» и показал персонажам своей картины, а значит, и нам, зрителям, поразительно интересный фильм о великом мексиканском художнике Сикейросе. Сцена эта, вроде бы «вставная», оказалась вполне органичной и для меня лично стала одной из самых интересных сцен кинокартины.

Все это интересно и важно знать. Обстоятельность и правдивость, «вещность» широкого фона событий всегда привлекала и читателей и зрителей. Вспомните романы Толстого и Достоевского, Золя и Драйзера, вдумайтесь: почему приобрели такую популярность книги Артура Хейли, вовсе не титана изящной словесности? Ведь его романы «Аэропорт», «Отель», «Колеса», «Окончательный диагноз», «Меняла» читаются взахлеб отнюдь не только из-за ловко закрученных сюжетов. Оказывается, мы, не раз бывая в гостиницах, аэропортах, больницах, совершенно не представляли, как они функционируют, поскольку у нас не было возможности заглянуть в их «внутренний мир». Автор сделал это за нас, он вжился в незнакомые и одновременно знакомые нам «декорации», вгляделся пристально, многое узнал и щедро поделился этим точным знанием с читателем. Для его книг характерно даже, что когда его персонажи в работе, они полнокровны и оригинальны, а описания их личных отношений банальны и ненатуральны.

В нашем кино зачастую все обстоит как раз наоборот. Вот телевидение повторило известную когда-то картину «Еще раз про любовь», и я снова убедился, что герои фильма — лица, как говорится, без определенных занятий. Нет, профессии их, понятно, обозначены: он — физик, она — стюардесса, но ничем, кроме деклара-

тивных заявлений героев и слабо скроенных, несодержательных и приблизительных сцен, в коих герои имитируют трудовую деятельность, это не подтверждается.

Что касается попыток запечатлеть научное творчество на экране, то тут у меня, ученого, как раз меньше претензий. Я понимаю, что это не слишком выигрышная ситуация для кинематографистов. Ну, сидит человек за столом с авторучкой в руке, ну, пишет что-то, ну, обменяется с коллегой какими-то малопонятными репликами — трудно увлечь этим зрителей. Хотя есть и удачные фильмы об ученых, к примеру, «Иду на грозу», «9 дней одного года», где была та самая достоверность среды, не только не отвлекающая публику от главного, но, напротив, усиливающая действенность авторского замысла.

Неспешность, тщательность, размеренность показа часто воспринимается нами как проявление уважения режиссера и сценариста к будущему зрителю. Мне не раз приходилось видеть зарубежные ленты, где сюжет раскручивался, как пружина. И в какой-то момент эта лихая пальба из всех видов оружия, падающие направо и налево всадники, прыжки и пробежки начисто переставали волновать зрителя. Но однажды я посмотрел фильм, где, прежде чем продемонстрировать кульминацию — побег героя с каторги, — авторы неторопливо и по порядку знакомят нас с ним, с его прежней жизнью, с обстоятельствами, которые привели его за решетку. Мы привыкаем к этому человеку, начинаем волноваться за него, понимаем, что он с его характером и судьбой не может не бежать, и затем с гораздо большим сопереживанием следим за перипетиями его побега. Да перестреляй он хоть сотню врагов, это тронуло бы меньше.

Среди иных достоинств классической литературы я нахожу распространенное правило романистов — дать читателю время на знакомство с героем. Воспользовались этим правилом и многие кинематографисты, я отметил бы с этой точки зрения фильмы «Чистое небо», «Тишина», «Баллада о солдате», а знатоки несомненно смогли бы многократно увеличить перечень подобных лент.

Когда народному артисту СССР Аркадию Исааковичу Райкину исполнилось 60 лет, я послал ему поздравительную телеграмму, где написал, что его деятельность на эстраде, его сатирические персонажи и реплики «Бу сделано», «Есть кое-что, но не то», «Дефицит» немало способствовали разоблачению и уменьшению этих отрицательных явлений, принесли нашей стране экономический эффект во много миллионов рублей. Думаю, что я не очень ошибся в оценке, хотя точную цифру определить, пожалуй, невозможно.

Мне хочется теперь остановиться на значении искусства для экономики.

Дело в том, что сейчас становится все яснее огромная роль нравственного фактора в сфере производства, во всей хозяйственной деятельности социалистического общества. Иные из нас еще продолжают думать и утверждать, что моральные факторы имеют главной сферой действия семью, взаимоотношения людей после работы, а на работе, мол, нами руководят плановые задания, инструкции, приказы и Кодекс законов о труде. Но это совершенно неправильно. Нет и не может быть такой инструкции, которая предусмотрела бы все многообразие ситуаций, возникающих в любой области приложения человеческих сил. Точнее, такой закон существует, но каждый формирует его для себя сам. Это — совесть.

На одном из совещаний я сказал, что любовь к ближнему и сегодня нужна человеку, в том числе в его хозяйственной деятельности. Это любовь и уважение к смежнику, заказчику, потребителю. На любом уровне производства — от командных постов до самых незначительных должностей — необходимо уважать и учитывать не только свои интересы, но и интересы других людей, всего народного хозяйства, а значит, в конечном счете, все-таки и собственные интересы, понятые широко и правильно. В особенности это важно в тех отраслях, где контроль и регламентация деятельности работника практически неосуществимы. Мы, к сожалению, заранее скептически относимся к мысли о честности, скажем, буфетчицы. Раз в буфете работает, проконтролировать ее невозможно, — значит, вероятно, на руку не-

чиста. А должно-то быть наоборот. Самостоятельную, практически неконтролируемую деятельность следует доверять лишь самым честным и проверенным людям. То есть сам факт, что человеку доверено такое место, должен его хорошо аттестовать.

В фильме «Собственное мнение» есть персонаж, непосредственно иллюстрирующий мои слова, — кладовщица, которую сыграла Нина Ургант. Мы видим женщину, занимающую скромную должность, она выдает рабочим инструмент. Но как много от нее зависит! Вот своевольно она запутала и осложнила все в своем хозяйстве — и целый цех страдает. А почему она совершила этот поступок? Да потому, что стремилась таким образом показать свою незаменимость, повысить уважение к себе окружающих. То есть в некоторой сложной ситуации отдала предпочтение личным интересам перед общественными. Здесь все точно: и характер, и ситуация, и позиция авторов.

Однако такая ситуация часто встречается и в более сложных видах деятельности, на ответственных постах. Разве редки случаи, когда из ведомственных соображений строятся дублирующие предприятия, для получения ненапряженного плана умалчивается об имеющихся резервах, когда откладывается внедрение новой прогрессивной технологии, чтобы не создавать трудностей и новых забот, необъективно подбираются кадры, из престижных соображений не используется взаимопомощь и так далее? При этом во многих случаях трудно эти действия проконтролировать и исправить. Виновники находят достаточно убедительные и для себя и для других доводы и «объективные причины»: «никто с нас этого не требовал»... «было утверждено и согласовано»... «нет реальных возможностей»... и т. д. Такое поведение нечестно и непартийно — сознательное предпочтение личных интересов общественным. Конечно, нередко оно связано с недостаточным пониманием, насколько ответственна деятельность данного лица, какой ущерб приносит подобная практика интересам общества: имущественные потери, упущенный доход, нарушение нормальной жизни и работы целых коллективов. Среди причин такой практики и недостаточное общественное осуждение ее, примиренческое к ней отношение. Скажем, устроил имярек на важный пост знакомого, но некомпетентного человека, ну и что особенного?

Поэтому красочное раскрытие значения нравственных критериев хозяйствования, руководства экономикой в художественной литературе, драме и особенно в кино может иметь большое воспитательное значение, поднять понимание ответственности и требовательность в экономической сфере. Анализ сложных ситуаций этого рода может дать тонкая психологическая разработка человеческих характеров и их взаимоотношений. Поэтому линию производственных и нравственных коллизий, начатую в таких фильмах, как «Премия» и «Обратная связь», следовало бы продолжить и расширить.

О возможностях и силе воздействия киноэкрана в борьбе с недостатками в административно-хозяйственной деятельности свидетельствует и работа «Фитиля». Я считаю, что кинематограф (быть может, в большей мере это касается документального и научно-популярного кино) способен с большой эффективностью знакомить зрителя с иерархией и взаимозависимостью экономических связей — вести, если можно так сказать, экономическое просвещение в процессе художественного творчества.

И это будет означать, что искусство кино окажет влияние на то повышение эффективности экономики, которое мы называем оптимизацией решений, поиском наилучших, целенаправленных вариантов в решении многообразных и сложных задач, которые ежедневно ставит перед нами жизнь. Здесь я вижу одну из многих точек соприкосновения далекого от меня художественного творчества и сугубо экономической проблематики, которой я занимаюсь. Одну из многих точек, но, я полагаю, не единственную.

Я очень мало осведомлен в тонкостях экономики фильмопроизводства и кинопроката, но и из зрительного зала могу отметить некоторые очевидные несообразности. Прежде всего они относятся к организации кинопоказа. Невозможно не заметить, что в залах кинотеатров временами много пустующих мест, а вместе с тем на премьеры, всевозможные творческие

встречи, кинофестивали, недели зарубежных фильмов и просто на некоторые сеансы число желающих гораздо больше, чем число мест. Возрастной состав киноаудитории также наводит на довольно простые умозаключения. А обстановка в большинстве кинотеатров просто вызывает тревогу...

Нашему кинопрокату, с моей точки зрения, нужно избавляться от некоторых закоснелых, чрезвычайно негибких форм. Можно предложить здесь меры, не требующие значительных капиталовложений, а ведь стоит и вложить средства в эту сферу, чтобы в дальнейшем не потерять гораздо большие суммы. Во-первых, следовало бы, на мой взгляд, ввести дифференциацию цен на билеты в зависимости от времени сеанса, «свежести» фильма, дополнительных привлекающих публику обстоятельств — в центре или на окраине, например, кинотеатр, но не повышать общий уровень цен, а провести дифференцирование цен на базе теперешнего уровня. Скажем, на самый удобный вечерний сеанс билеты должны стоить дороже — с тем чтобы работающие люди могли попасть на него, зато на утренние и дневные просмотры, на последний сеанс цены можно снизить. Возможна дифференциация расценок и по дням недели. За право посмотреть совсем новую картину (премьеру) можно заплатить больше, чем при демонстрации старой ленты. Эксперимент, проведенный в одном городе, позволит опробовать эту систему и ввести ее в других городах уже более обоснованно. Это даст в целом более эффективное обслуживание зрителей и позволит полнее использовать основные фонды кинопроката. Во-вторых, нетрудно организовать реальные показы фильмов прошлых лет по заявкам. Как только зрители убедятся, что их просьбы действительно выполняются, они будут подавать такие заявки (а стало быть, и посещать кинотеатры) активнее, и имеющийся фонд картин будет использоваться полнее.

В-третьих, можно поначалу использовать наличные возможности, а затем — перестройкой имеющихся зданий и иной планировкой новых — создать гораздо больший ассортимент обстановки кинотеатров. Пусть некоторые напомнят театр, где надо будет снимать пальто, где будет приличный буфет, где перед сеансом будет играть музыка и может быть даже устроен небольшой концерт. Посещение такого кинотеатра будет интересным и даже престижным, как когда-то. А можно вспомнить и дивертисменты первых синематографов, таперов, танцы или придумать что-то совсем иное. Возможны и бесплатные просмотры мультфильмов в фойе, и наборы короткометражных лент — все это привлечет аудиторию. И пусть наряду с такими театрами в разных районах городов будут широко разбросаны маленькие кинозальчики, на 150—200 мест, где, кстати, легче организовывать просмотры по заявкам.

И в самих фильмах нужно большее разнообразие. Наряду с кинотеатрами, где идут фильмы разнообразной тематики, необходимы кинотеатры, предназначенные для произведений определенного репертуара.

В-четвертых, в-пятых и в-десятых... — существует наверняка еще множество способов приблизить зрелище к его потребителям, надо лишь смелее предлагать и экспериментировать. И не бояться сегодня потерять гривенник там, где завтра можно будет заработать рубль.

Мне кажется, что экономические рычаги в этой области могли бы действовать более энергично, быть более ясно сориентированы на качественные, а не количественные факторы. Это не только не исключает права на творческий эксперимент, мне кажется, но, напротив, создает для него более благоприятные условия.

А если кинематографисты и мы, экономисты, математики, кибернетики, установим более тесные контакты, то, несомненно, выявятся и иные возможности для взаимополезного сотрудничества. Впрочем, главная форма такого сотрудничества уже обрела достаточно отчетливые очертания. Искусство и наука нашли прекрасное связующее звено — жизнь. Нашу действительность, в которой искусство, как и другие отрасли человеческой деятельности, теснейшим образом связано с экономикой, со служением народу.

И они вместе, хотя и разными методами, призваны решить главную проблему нашего общества — проблему человека.

«Поворот»
«Пять вечеров»
«Объяснение в любви»
«Скажи, что любишь меня»
«Прилетала сова»
«Дерзайте, вы талантливы»

В. Кичин

Остановиться, оглянуться...

«ПОВОРОТ»
Сценарий А. Миндадзе. Постановка В. Абдрашитова. Оператор Э. Караваев. Художник В. Коровин. Композитор В. Мартынов. Звукооператор Р. Маргачева, «Мосфильм», 1978.

К следственным ситуациям кино испытывает определенную слабость. Такие ситуации всегда обеспечивают остроту сюжета и напряженное внимание зрителей. Поэтому киноэкран так подчас занят преступлениями, что о наказаниях не успеваешь подумать. И тогда все ясно: преступники возмездия боятся — мы, движимые чувством справедливости, его жаждем. Преступники стремятся скрыться — мы, вместе со следственными органами, их разоблачаем. И наказание венчает картину.

Дело, разумеется, тут не в самих следственных ситуациях. Они ведь и впрямь выводят человека в зону экстремальную и уже потому способны с неожиданной глубиной его раскрыть. Дело в круге авторских интересов. Если автор больше всего озабочен, как бы повернее вывести нас из кинолабиринта, пусть даже очень изобретательно построенного, к простейшей дидактической прописи наподобие того, что пить вредно, за рулем и вовсе не стоит, то зритель скучает. Увы, подмена художественной задачи задачей исключительно только педагогической случается в искусстве нередко. Конечно, по самой своей сути искусство и должно «читать живой урок», но эту его миссию так легко понять буквально и утилитарно. Не на уровне искусства.

Впрочем, следственная ситуация создает благоприятные условия и для хорошего развлекательного фильма. То есть фильма, для которого острота положений является самоцелью. Такая задача, честно сформулированная авторами и последовательно осуществленная, по своему, в своих границах вполне достойна, но мы о ней не будем сейчас говорить, потому что фильм «Поворот» никак не имеет в виду нас развлекать.

Вот уже второй раз — вслед за фильмом «Слово для защиты» — сценарист А. Миндадзе и режиссер В. Абдрашитов обращаются к материалам судебной хроники. Но не стремятся извлечь из них о ч е в и д н ы й педагогический урок. Неким нарушением правил смотрится фильм «Поворот» и в популярной у части зрителей киноигре в «сыщики-разбойники». Будет возмездие или нет — в нем отнюдь не является опорой сюжета. Так ли уж важен приговор людского суда перед судом собственной совести? Этот вопрос (как тут не вспомнить традиции совестливой русской литературы, для которой терзания нравственные всегда страшней физических невзгод) и занимает авторов «Поворота». Спасибо молодым авторам фильма: вспомнили о традициях, о том, что кино, построенное на судебной фабуле, не только захватывающая игра, что экран способен обращать глаза зрачками в душу...

Они именно такую поставили перед собой задачу. Заставить всмотреться в себя. И следственная ситуация для них прежде всего ситуация нравственная.

Этот первый шаг при выборе художественной цели — один из решающих. Фильм может не получиться. Может не хватить мастерства. И тогда рецензенты станут рассуждать о частных, но вполне существенных просчетах. Но все равно даже неудача эта будет неудачей другого уровня, ибо просчеты не отменят содержательности авторского понимания темы, заложенного в ней изначально.

...Горе чаще всего накатывает внезапно. Оно сталкивает человека с привычного пути, и горизонты жизни разом сужаются до мучительного: что будет завтра? Так случилось с Виктором Веденеевым и Наташей, его женой, — нашими вполне достойными и вполне обычными, что в данном фильме важно, современниками.

Еще вчера все было лучезарно: отпуск, свадебное путешествие — шикарный черноморский круиз. Любимая работа и диссертация накануне защиты. Твердые, сложившиеся жизненные принципы. Отличное будущее и совсем неплохое настоящее. И все это разом закачалось над краем бездны — в тот миг, когда нелепая случайность бросила под колеса «Жигулей» полуслепую старую женщину.

Здесь — место поворота. Судьбы героя. И судьбы фильма. Как раз здесь фильм может вырулить на одну из двух вышеупомянутых дорог — колею дидактического урока или детектива. В первом случае с безукоризненного по внешнему виду героя начнут методически сдирать личину и обнажать сущность, приведшую к трагедии. Разоблачение негодяя будоражит любопытство. Но итог такой процедуры может оказаться скудным: узнаем, что негодяй или, допустим, пьяница получил по заслугам — и на том успокоимся. Урок, по всем признакам, состоится, но будет формальным и потому малоэффективным.

Во втором случае нас заинтригуют подробностями следствия, вопросом: виновен — не виновен... Нам придется всецело погрузиться в вопрос о том, как там все дальше сложится у Виктора Веденеева? Защитит ли он кандидатскую или, например, сядет в тюрьму? Обаятельному герою станем сочувствовать, про необаятельного знаем заранее, что он обречен и того достоин. Виктора играет Олег Янковский — стало быть, станем сочувствовать. И, по условиям такой игры, забудем про старушку — помните, которая погибла? В детективе смерть чаще всего — условность, стартовый выстрел для раскрутки сюжета, ее цена девальвирована. Мир, отраженный на экране, сразу складывается, как книжка-раскладушка, герои фильма, да и мы, зрители, видим его условно плоскостным, и некоторые важные нравственные категории, тоже по условиям игры, игнорируем.

Поэтому, наверное, и не надо бы нам чересчур наращивать детективное половодье. Это как горчица без мяса, а душе нужны не только специи, но и витамины.

Фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова выруливает на иной путь. Подробности следствия в нем будут. Но авторы помнят про старушку, и это оказывается решающим. Человек убил человека. Случайно, без злого умысла. Но — убил. Лишил жизни.

Следствие, даже тюрьма могут сломать планы, а иногда — судьбу. Нас интересует, вслед за авторами, сломается ли человек? Как поведет себя в обстоятельствах экстремальных, трагических, но, согласитесь, — и о б ы ч н ы х, для каждого возможных. Юридической вины, скажут нам в финале фильма, за Виктором нет, он не мог бы предотвратить несчастье. Оно обрушилось на него действительно с л у ч а й н о. И это последнее обстоятельство во многом определяет особенности нашего восприятия всей рассказанной истории, нашего в ней соучастия.

Виктор и сам еще не знает степени своей реальной вины. Но уже знает: привычная жизнь, благополучие, работа, карьера — все может теперь полететь к чертям. А может и не полететь. Все может повернуться и так и этак.

Обычный человек — не подлец и не герой — перед лицом опасности. Сохранит ли он достоинство? Нравственные установки? Слепой животный инстинкт самосохранения не вытеснит ли в нем человеческое? Ведь опасность — особого рода. Она требует мужества принять свою судьбу...

Лишь в одном авторы позволяют себе сознательно обострить ситуацию, усложнить условия нравственной задачи, которую предстоит решать Виктору и Наташе. Не просто из привычной, накатанной жизни вырвал героев фильма инцидент на дороге — поворот случился на самом взлете. В картине это подчеркнуто — неоднократным упоминанием о предстоящей защите диссертации, о поездке на международную конференцию, веселым свадебным круизом, обстановкой еще не обжитой, только что

полученной квартиры, откуда еще не успели вынести футляр от нового цветного телевизора, а сам телевизор еще не нашел своего места и нелепо мерцает где-то на самом проходе. Все это благополучие, по-видимому, обрушилось на героев недавно и стремительно; по обывательским меркам, и Наташа и Виктор только-только — наконец-то — начали жить.

В самой этой ситуации тоже заложена возможность для поворота. Еще немного, и телевизор встанет на место, диссертация будет защищена, квартира украсится привезенными из загранкомандировок сувенирами, и начнется жизнь сытая, не располагающая к дальнейшему движению, ибо из чего же хлопотать, если можно пожинать плоды?

Нет-нет, ни разу фильм не дает нам повода для прямых упреков Виктору в таком вот смысле. Он, Виктор, динамичен, умен, энергичен, он пользуется явным авторитетом у себя в институте, он принципиален — припомним его отповедь бездарному аспиранту, когда тот пришел к нему «за идеями». И все-таки возможность для такого поворота заложена не только в ситуации — тоже обычной, нормальной, распространенной — но и в каких-то неуловимых особенностях характеров этой вполне нам симпатичной супружеской четы. Может быть, потому, что они научились уже получать удовольствие от сытости. Может быть, мы почувствуем опасность в тот миг, когда Наташа попытается купить расположение малыша, внучонка погибшей Королевой, зажигалкой «Ронсон», а Виктор пожалеет эту зажигалку именно потому, что она «Ронсон».

А может быть, и тогда, когда камера вдруг молчаливо покажет нам панораму семейных фотографий, на которых — жизнь Анны Егоровны Королевой, прошедшей вместе со страной всю ее трудную историю.

И вновь никто не будет настаивать на каком-либо противопоставлении и впрямь очень непохожих судеб. Но мысль о нравственной опасности, которой чревато легкое благополучие — такая мысль возникает, и этого авторам, избегающим дидактики, последовательно уходящим от выводов сколько-нибудь спрямленных и упрощенных, достаточно.

Они ведь, напомним, не рассказывают историю порока, заложенного в данном конкретном герое, уже потому особенном, что он является сугубым носителем такого порока. Они дают нам увидеть, как перерождается под давлением обстоятельств обычный человек, если нравственные начала оказываются нестойкими, сталь — незакаленной.

Огромное испытание в этом смысле — следственная ситуация. Здесь еще одна возможность поворота. Виктор и Наташа оказались в зоне, где вступает в действие судебная казуистика, где степень виновности зависит от лишнего деления на шкале спидометра, от цифровых характеристик уровня зрения погибшей. Уголовный кодекс работает в союзе с кодексом нравственным, но не равновелик ему. И есть нечто мучительно стыдное в том, что естественные человеческие движения — сочувствие пострадавшей, сознание непоправимости происшедшего — оказались волею судеб вытесненными сознанием совсем иного нравственного уровня: сознанием необходимости как-то выкарабкаться. Олег Янковский и Ирина Купченко очень точно, подробно, чутко передают этот потаенный процесс: в людях интеллигентных, явно умеющих и думать и чувствовать по-другому, включается инстинкт самосохранения, слепой и ослепляющий, и в мощном его поле меркнут, гаснут одно за другим человеческие достоинства, ломаются доселе незыблемые принципы. И вот уже на этом новом уровне сознания героев девальвируется цена свершенного, и чувство непоправимой вины целиком вытеснено паническим чувством страха — ведь именно оно, темное, первобытное, унизительное, движет теперь поступками героев. Они теперь выглядят загнанными. Обстоятельствами? Или еще и самими собою?

И опять-таки в фильме это не «срывание масок» и не «обнажение мурла». Драматизм в том, что люди вынуждены делать что-то им не свойственное, чуждое, против чего восстает все их существо. И они по-настоящему мучаются, выдавливая жалкие слова, пытаясь задобрить родственников погибшей. Мучаются — но и погрязают все глубже, с отвращением к тому, что делают, а после — и к самим себе.



«Поворот».
Наташа — И. Купченко,
Виктор — О. Янковский

Между тем речь не о подкупе, не об уголовщине, даже не о сознательной «попытке давления» одной из сторон на другую. Авторов не интересуют из ряда вон выламывающиеся человеческие поступки — они исследуют микроотклонения, на которые нам подчас нетрудно себя уговорить — всем нам, во многих и разных случаях.

Ведь что, собственно, происходит? Анна Егоровна погибла, ее не вернешь. Но тем, кто стал невольным виновником этой гибели, надо жить дальше. Душевность, потрясенность, наступившая там, на повороте, теперь уже не главное. Для таких материй просто нет времени. Теперь жизнь зависит от вполне бытовых деталей, потребных следствию. От того, в частности, насколько велика вина самой погибшей. Быть может, она скверно видела дорогу и сама пошла под колеса? Надо узнать о ее зрении. Надо навестить родственников, поговорить, договориться, наконец, — ведь люди же, поймут...

Здесь ровно ничего нет такого, что нельзя было бы внутренне оправдать. И все-таки, почему так с т ы д н о говорить о зрении, об очках, о данных следствия, об интересах защиты здесь, в доме человека, которого уже нет?

Может быть, потому, что с уровня еще не осознанных как следует этических категорий мучающая людей проблема поспешно спикировала до уровня правил дорожного движения? А там — можно найти оправдание, но нет ни искупления, ни утешения.

— Какое хорошее лицо, правда? — говорит Наташа, увидев давний, времен молодости,

портрет Королевой. Лицо и вправду хорошее. Но сказано чуть поспешней, чем нужно, и это выдает принужденность. Искренний порыв? Возможно. Но где-то рядом — тайное желание польстить, завоевать расположение. И оно убивает искренность. Простые слова участия становятся стыдными.

Почему приходит жалкая мысль подарить зажигалку? Подумали — но не решились, так мучительно это, оказывается, трудно — подарить зажигалку.

Может быть, потому, что стрелка нравственного компаса уже заметалась в некоем отупляющем магнитном поле, но душа еще сопротивляется, она ведь отдает свои ценности всегда с болью...

Вечер в ресторане с Костиком, сыном Анны Егоровны, окончательно открывает и нам и прежде всего самим героям направление их «тайных дум», в которых они не имели мужества себе признаться, но которые руководили всеми их поступками. Пусть они «собирали данные» для защиты, всего лишь объективные данные — так они, наверное, говорили себе, вполне искренне и по-своему убедительно. Но вот сидит этот наглый Костик (одна из лучших, наиболее глубоких работ Анатолия Солоницына), смотрит на Наташу пьяным, тяжелым, липким взглядом, он невыносимо отвратителен, но с ним надо танцевать, его надо ублажать. Потому что в его руках сейчас судьба диссертации, и поездок, и карьеры, самой возможности остаться на свободе. И сидят, и пьют, и принужденно смеются несмешному — потому что так нужно. Обмениваются взглядами заговорщиков. И что бы ни говорили — все сказанное должно хоть немного да продвинуть дело к цели. Продвинуть исподтишка, воровато. От этого — стыдно. А Костик может в любой момент все повернуть «и так и этак», нужно сидеть и следить за выражением его физиономии, читать в ней свою судьбу. По-рабски юлить и ждать, куда вынесет.

И все это потому, что как-то незаметно оказалась пересечена граница, за которой объективная истина уже не нужна — нужен вариант, выгодный для защиты. Вариант, в котором хлопоты души способны только помешать. И приходится кормить Костика — типа, от которого в своем обычном состоянии супруги Веденеевы отвернулись бы с брезгливостью.

Появление Костика все доводит до логического конца. Костик не ведает нравственных категорий. Вообще — никаких. Потеряв в панике точную меру душевных движений, наши герои теряют в общении с ним м е р у п о с т у п к о в. Утратив самую способность мужественно встретить судьбу, они должны были прийти к Костику. Именно к нему, способному все продать и предать. Они сейчас в том же ряду, на том же уровне, где всякое духовное начало исключено напрочь. О совести теперь и помышлять смешно, когда спасение судьбы зависит от числа скормленных Костику ресторанных закусок.

Здесь предел. Он потребовал от героев максимума сил, чтобы вот так выворачиваться наизнанку, корежить себя. Здесь они и остановятся. Просто устанут, выдохнутся. И тогда всмотрятся. И увидят перед собой такую нравственную бездну, которая покажется им неизмеримо страшнее и безысходнее всех возможных бед.

Это будет самый главный поворот. Он рубцом останется в душе на всю жизнь — совершенно независимо от того, как все сложится с судом и следствием.

Веденеевы скажут друг другу раздраженные, презрительные слова. И бросят суетиться. Тогда и придет освобождение. На суд Виктор пойдет готовым к нему, и это совсем не покажется нам натяжкой, психологическим хэппи-эндом — страшнее пытки, какую он сам себе учинил, быть не может вообще.

Еще раз вернемся к вопросу о расхожести нравственной ситуации. Он важен в данном случае, и мне кажется, неправы те из критиков, кто склонен все-таки рассматривать эту историю в рамках поучительной судебной хроники и потому упорно ищут в натурах героев следы неких метастазов, которые в критическую минуту так катастрофически разрослись.

Территория фильма, по-моему, много шире простого «следственного казуса», она вообще, как было сказано, не привязана к миру поступ-

ков исключительных. История падения и возрождения Виктора Веденеева в разнообразнейших вариантах повторяется с нами всякий раз, когда мы бываем вынуждены прятать от глаз людских некий прагматический расчет, нами руководящий. Расчет, быть может, безобидный, но не вполне нравственный, и потому — скрываемый.

Все тогда искажается. Друг перестает быть другом и становится нужным человеком. Невинный подарок оборачивается взяткой. Искренности нет места, пусть даже есть для нее все предпосылки — с человеческими движениями скрытый прагматический расчет не совместим.

И он лишает нас достоинства, оттого все так мучительно. Мучительность каждого поступка, каждого слова Веденеевых фильм настойчиво акцентирует, это главная краска в арсенале О. Янковского и И. Купченко. Необходимость всячески подчеркивать противоестественность внутреннего состояния героев, их самонастроя, авторы, по-видимому, ощущали постоянно. Ввели, например, новые, по сравнению со сценарием, эпизоды с бездарным аспирантом, где Виктор сначала с негодованием отказывается от просьбы покривить душой, выдать характеристику, а потом — на новом своем уровне — пишет ее уже без просьбы, на всякий случай. Не потому даже, что есть от этого какая-то польза «делу о наезде». Просто сейчас, в этом новом для него искаженном мире, Виктор инстинктивно сторонится всяческих конфликтов: поступившись истиной чувств в большом, он теперь не борец за нее и в малом.

Поэтому то, что в некоторых рецензиях квалифицируется как нарушение логики характера — и есть суть фильма, его тема. Логика характера действительно нарушена, но если бы в жизни характеры были сплошь логичными, что осталось бы делать искусству! Но они искажаются, порой искажаются драматически, как это и случилось с Виктором Веденеевым.

Точно так же принципиально опрометчивой кажется мне рекомендация непременно вывести урок из показанного и — в рамках самого фильма — «извлечь смысл из пережитого». Извлекать смысл — вряд ли дело художников. Хотя его старательно извлекают в иных фильмах, получая простейшую пропись. В художественной системе «Поворота» смысл укоренился прочно и так, что сохранил многозначность, характерную для жизни. Авторы не хотели дидактики, как не хотели интриговать зрителя «детективной канвой». Сознавали: и там и там — плоскость. Им же удалось создать мир объемный, почти не исправленный утилитарными конструкциями — мир человеческих движений, а не одушевленных инструкций. Оттого мы и уходим из кинозала, не успокоенные четко сформулированным выводом, а — растревоженные. Жизнь, конечно, продолжается для Наташи и Виктора — «все хорошо... все в порядке... все остается в силе»... «Гора с плеч!» Но плечи-то уже знают ее смертельную тяжесть. И мы, вместе с героями, тоже обрели это знание. Пережили нравственную муку, отшатнулись от нравственной бездны, прошли критический поворот... чуточку другими. Как это и должно происходить по условиям не урока, но искусства.

Творческая манера А. Миндадзе и В. Абдрашитова — такая, какой она складывается, — избегает явной утилитарности построений. Не в том смысле, что молодым авторам уже удалось достичь редкого и драгоценного в искусстве эффекта абсолютного самодвижения жизни — как раз здесь фильм можно было бы упрекнуть в некоторой принужденности диалогов и актерского поведения, особенно ощутимой в начальных эпизодах. Но это вопросы мастерства. У нас же речь идет пока о круге художнических интересов, в который никак не входят прагматические конструкции, накоротко подключенные к генератору авторских тезисов или выводов.

Если в фильме и возникает знак, долженствующий подсказать нам заботливо приготовленную оценку происходящего, то возникает неловко, грубовато, как это произошло, например, в одной из финальных, по смыслу — ключевых сцен: Виктор «выдавил из себя раба», им владеет чувство освобожденности, и, чтобы передать это, авторы везут его на дачу к научному руководителю, где Виктор играет в бад-

минтон; игра снята с нажимом, в парадоксальности эпизода мы должны разглядеть символику и непременно понять, что здесь — радость наконец-то обретенной внутренней свободы.

Сам по себе художественный ход не так уж плох, наверное, но осуществлен принужденно, что разоблачает его чужеродность структуре этого фильма.

Зато как много говорит нам простой взгляд героев в глаза друг другу — вопрошающий, требовательный, тревожный — в финале, в тот момент, когда «все хорошо... все в порядке...», когда все радужные планы внезапно возродились и можно продолжать жить так же безмятежно. Но нельзя жить так же. Оттого, что нечто важное уже разрушено. И надо теперь или восстанавливать его — трудно и взыскательно, или разгрести руины, отбросив некогда главное и дорогое, как смешной хлам предрассудков, и шагать по тем же вроде бы ступенькам, но уже с иными нравственными основаниями.

Все это мы читаем в глазах героев не потому вовсе, что авторы или актеры так сумели «нагрузить» выразительностью эпизод сам по себе. Он сыгран и снят как раз предельно лаконично. Но при этом он-то и остается в памяти прежде всего. Потому что стал итогом. Для героев — нравственного испытания. Для нас — сопереживания. Для создателей фильма — всех художественных средств произведения, предполагающих нашу зрительскую способность к непрерывному нравственному контролю происходящего.

Емкость эпизода возникает в сопоставлении его с другими. Прожив фильм, мы прочтем этот взгляд с пронзительной полнотой. И тревожное чувство не покинет нас с титром «Конец». Может быть, спроецируется в жизнь.

И тогда, значит, это не только итог раздумий, но и начало новых.

Не даст нам повода для приговоров, но и не останется забытой встреча с семьей погибшей Анны Егоровны. Не останется забытой именно потому, что здесь все так сложно переплелось. Мы приходим в этот дом, заранее готовые сочувствовать человеческой скорби. И действительно, сочувствуем, увидев впервые лицо погибшей, поняв ее жизнь, в которой так было много всего славного и разного. Но вот лица домочадцев. В них скорби нет, а только выражение, приличествующее случаю. И неловкое, не ко времени появление четы Веденеевых на поверку оказывается даже как бы кстати — оно разрядило явно начавшую надоедать томительность момента. В том, что происходит дальше, какое-то злобное удовольствие, упоение внезапно возникшей властью над этими незнакомыми людьми, такими непохожими, удачливыми — другими. Выплескивается наружу застарелая обида мещанина на мир, в котором так много людей сумели устроиться и лучше, и теплее, и зажиточней. И из всех версий, которые могут возникнуть относительно причин непрошеного визита Веденеевых, мещанин выбирает, не колеблясь, самую гнусную. Она ему наиболее доступна и для него естественна. Хотя он сознает ее гнусность и именно поэтому говорит расчетливо, с намерением оскорбить, понимая, что ответа не будет — для ответного удара нужно встать на тот же уровень, а такого эти, другие, не могут.

Мы больше не увидим в фильме этих людей, авторы не сформулируют своих вердиктов, наша гадливость, так причудливо перемешанная с сочувствием, останется при нас.

Каковы же тогда итоги эпизода для фильма?

Их бесполезно искать внутри самого эпизода. Но он сработает позже, когда нравственная растерянность героев станет очевидной, и нас поразит, насколько точными, по сути, оказались самые гнусные предположения Королевых. Насколько сближенными — позиции столь разных людей. И в какую трясину обывательской бездуховности загнали себя наши интеллектуальные герои еще тогда, в самом начале, когда преступили самую первую, почти незаметную и, казалось бы, допускающую компромиссы нравственную границу.

Такого рода художественные итоги фильма заподозрили в размытости, в неопределенности. Мне трудно согласиться с этим и тем более с предложенной некоторыми критиками мерой определенности: ясней было бы, если б Виктор Веденеев в решительную минуту вспомнил



«Поворот».
Наташа — И. Купченко,
Виктор — О. Янковский

былые добродетели и «влепил пощечину» Костику, а заодно и своей подруге жизни сказал «пару ласковых». Думаю, что от такой определенности не стало бы ни фильма, ни раздумий после него. Зло на экране вообще очень легко одолеть, даже и врукопашную, но из всех иллюзий «иллюзиона» эта, по-моему, самая вредная.

Но все же достаточно ли выражена нравственная позиция авторов в фильме, если звучат упреки в «размытости»?

Недостаточно, если мыслить эпизодом, если искать в характерах статичные опорные точки.

Но авторы исследуют на сей раз не статичное, постоянное — а подвижное, мерцающее в переменном свете нравственного и безнравственного. Подсказка с ее прямолинейностью здесь была бы подобна топору в операционной. Смысл тут выявляется только в с о п р я ж е н и и поступков и состояний. Выявляется как раз настолько, чтобы дать нам в зрительных залах пищу для размышлений, чтобы позволить выйти за рамки фильма.

В практике нашего кинематографа, бывает, то и дело берет верх некая опасливость: а что, если не поймут? Или поймут не так? Вообще вопрос такой автор себе задать обязан: художественное произведение затем и создается, чтобы его поняли, почувствовали и приняли. Ему нужна аудитория, и невнимание к вопросам к о н т а к т о в с нею может попросту уничтожить это произведение как явление общественное.

Однако забота о контакте и стремление выявить наглядно, как в школьном анатомическом муляже, все мысленесущие протоки — это вещи разные. Муляж, где обозначены кровеносная сеть, позвоночник и ребра, вполне функционален, но на эстетическое качество не претендует, не тщится выразить живое тело. А, увы, в искусстве муляж нередко еще подменяет собою полнокровный, живой, движущийся образ — подменяет часто не в силу авторской неумелости или бездарности, а именно в силу опасливости. Мне кажется, что сцена игры в бадминтон, например, вернее то, как она сделана, продиктована опасением, что не поймут. Слишком уж выявлена здесь в игре Янковского «сверхзадача», слишком актер напирает на состояние «освобожденности» своего героя — настолько, что игра выглядит пантомимическим этюдом. Хотя вообразите себе тот же эпизод свободным от актерского и режиссерского нажима, возникшим спонтанно и между прочим — каким внезапным, каким пронзительным открытием стало бы для нас н а м и увиденное и понятое (а не подсказанное нам) состояние героя! В лаконичном «хроникальном» стиле фильма метафоричность, чтобы не быть чужеродной, только и может возникать как результат запрограммированного авторами зрительского осмысления происходящего, но не как поэтическая подсказка.

Трудные вопросы для практики искусства! Им никогда не найдешь решения всеобщего, всех удовлетворяющего. Потому что душевная отзывчивость — величина непостоянная даже для одного человека, и тем более для людей разных. Значит, для кого-то заботливость авторов о понятности будет недостаточной, а для кого-то — чрезмерной. Вопросы эти связаны уже не с выбором направления, а с точным чувством меры в продвижении по одному и тому же курсу. Это похоже на московские улицы: идешь и идешь по Сретенке, но вот еще шаг в том же направлении — и ты уже на проспекте Мира. Хотя ничего не изменилось — и улица такая же прямая, и солнце все так же бьет в спину.

Благая вещь забота о контакте. Но в какой же момент она становится опасностью?

Может быть, тогда, когда художественное выражение идеи — «мышление в образах», по определению Белинского, — добросовестно путают с немедленным, в рамках самого произведения, решением затронутой жизненной проблемы? С тенденцией благополучно завершить все нити, сполна ответив на все вопросы?

Но это как раз и означает — наглухо запаять все выходы за пределы фильма, в жизнь.

В десятках картин отрицательный герой не может уйти с экрана, не исправившись, или, по крайней мере, «не осознав». Определенно, ясно. Выявлено сполна. А мы выходим и обо всем забываем: вот и еще одного исправили, замечательно! Педагогическая удовлетворенность мешает нам заглянуть в собственную душу.

Но появляется фильм А. Володина и С. Герасимова «Дочки-матери», и не только среди зрителей, но и в профессиональной критике разгорается спор: «положительная» или «отрицательная» его героиня? «Я ее боюсь», — признавался сам Володин. А кто-то из московских рецензентов увидел в ней черты человека коммунистического завтра. Вот такой возник разброс оценок, и, значит, авторские оценки фильма можно было бы, наверное, считать недостаточно выявленными или попросту неопределенными. А от этого и «урок» фильма непоправимо страдал: что же делать теперь, подражать прямолинейной героине или, наоборот, подумать о необходимости душевной гибкости? Прошло время, «оценки» оказались ненужными. Фильм, вонзившись в наше сознание, прочно в нем застрял, заставив не торопясь о б д у м а т ь в нем все сто́ящее р а з м ы ш л е н и я. И стало ясно, что подражать никому не надо, надо чаще думать о сложном в людях, думать с пониманием и интересом. «Урок» был всего лишь уроком диалектики. Художники увидели реальную проблему, решить которую ни в жизни, ни в искусстве нельзя в о о б щ е, а можно только учитывать.

Я не сопоставляю очень разные произведения. Но хочу обозначить принципиальную разницу между теми, кто спокойно идет по Сретенке, и теми, кто с разгону уже выскочил на проспект Мира.



«Поворот»
Виктор — О. Янковский

«Положителен» или «отрицателен» Виктор Веденеев в фильме «Поворот»? «Положительна» или «отрицательна» Наташа? Наташу в некоторых рецензиях, например, заклеймили. Виктор — тот хоть совестлив, пошел на похороны Анны Егоровны. А Наташа думает только о том, что покачнулось благополучие. Даже — это почему-то показалось особенно отвратительным — солгала в критическую минуту насчет ребенка. Придумала ребенка, чтобы увести мужа от честной мысли пойти в тюрьму.

В этом есть те самые натяжки и фигуры умолчания, которые разоблачают стремление все непременно пометить либо черным, либо белым. Все либо осудить, либо поддержать. Как будто главная забота зрителя — вынести вердикт.

Но ведь если танцевать не от нормативов, а от жизни, все гораздо понятней, хоть и сложнее. Наташа — авторы на этом настаивают — любит Виктора. Он дорог ей, и чужое горе в таких случаях не может затмить собственного. Так что первые импульсы, ими руководящие, нам не только ясны, но и вызывают сочувствие, их не то что клеймить — порицать невозможно. В этом все дело: фильм — о хрупкости, неощутимости преград, подчас отделяющих в мире нравственного «хорошее» от «плохого».

Вот преграда для Виктора и Наташи оказалась позади. И они о б а, плечом к плечу, деградируют стремительно, на наших глазах, поддерживая друг друга в этом самообмане. А затем постепенно — опять-таки оба — отчуж-

даются друг от друга, и в этом есть закономерность: любовь замешана на духовном, от духовного же они, волею обстоятельств, отмежевались.

Так что говорить «пару ласковых» «своей подруге жизни» Виктор имеет не больше прав, чем она — ему.

Хорошо, а как оценивать материальное благополучие Веденеевых, раз авторы фильма его настойчиво подчеркивают? Кто они вообще, эти удачливые супруги — не символизируют ли их аппетиты (круиз, «Жигули») махровое мещанство, за которое они едва не получили по заслугам? И не оторвался ли Виктор от корней своего деда — донского казака с шрамом во все лицо, о котором тоже, наверное, не случайно упоминают в фильме? И не в качестве ли п р и м е р а показали в картине фотографии содержательного жизненного пути Анны Егоровны Королевой?

На такие вопросы фильм ответов не дает.

Только зачем же задавать такие вопросы? Неужели интересно услышать ответ: да, благополучие притупляет нашу нравственную бдительность, да, легкость жизненного пути порождает легкомыслие, да, погнался Виктор за карьерой, а карьеризм — порок?

Но вот ведь Королевы — и живут, судя по всему, нелегко, а — в том же нравственном болоте, куда ненароком угодили Веденеевы. И Анна Егоровна, прожив славную жизнь, воспитала не кого-нибудь, а делягу Костика. И когда один из Королевых, помятый после пьяного сна, с опухшей физиономией, злобствует: «Разъездились больно!» — мы узнаем привычное уличное хамство, корни которого социальны.

Вопросы, которые интересуют авторов фильма, совсем из другого ряда. Они утверждают не героя, не «пример» и даже не социальную модель жизни — одну в противовес другой. Они мыслят категориями более всеобщими. Дают нам почувствовать тонкость этических материй. Увидеть — при большом увеличении, — как способны разъедать душу простые и понятные, казалось бы, поступки, если их не корректирует нравственность. И вот, вспоминая сейчас судьбу обычнейшего современного человека, мы понимаем с новой остротой, сколько возможностей для п о в о р о т а в ней заключено — ибо все мы сдаем нравственные экзамены непрерывно, всю жизнь.

Не так уж мало для итога, по-моему. И вполне определенно — потому что н а г л я д н о. Годится и в урок, если кто хочет.

В фильме «Поворот» есть вещи досадные. Есть сцены, необходимые авторам «для информации», но психологически пустые. Есть эпизоды умозрительные, слишком обнажающие конструкцию, есть эпизоды эстетически неорганизованные, сделанные небрежно, на скорую руку.

Но рядом — незаурядная глубина проникновения в характеры, не придуманные, а увиденные в жизни, и не случайные, а способные выразить серьезные общественные проблемы. Рядом умение несколькими точными штрихами ввести нас в круг этих проблем, показать их социальные корни, предостеречь чересчур поспешных зрителей от скороспелых, стереотипных выводов и оценок. Не подгонки новых ситуаций под привычные формулировки, а столь же активных размышлений ждут авторы от своих зрителей, своих собеседников, предлагая им не нотацию и не лекцию даже — но диалог. Коллоквиум. Форма университетская, не школьная, более приспособленная, на мой взгляд, к современной зрительской аудитории, более естественная и перспективная.

И наконец, самое важное — вопрос вопросов для художника: выбор цели. Как в «Слове для защиты», так и в «Повороте» А. Миндадзе и В. Абдрашитов берут в качестве предмета своего исследования проблемы, которые не имеют однозначных и легких решений, явления, не поддающиеся прямолинейным оценкам. Они берут жизнь в развитии и не ищут в ней фаз успокоительно завершенных, а устремляются к противоречиям, туда, где есть о чем поразмыслить.

И это посев дальнего действия. Фильмы их не уходят из сознания, в нем остаются, ведут свою работу.

Точно выбрав важную для себя цель, художник уже не трудится в искусстве, но в нем осуществляется.

Е. Стишова

Пять вечеров и вся жизнь

«ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ»
(по мотивам одноименной пьесы А. Володина)
Сценарий А. Адабашьяна, Н. Михалкова. Постановка Н. Михалкова. Оператор П. Лебешев. Художники А. Адабашьян, А. Самулекин. Звукооператор Е. Попова. «Мосфильм», 1978 г.

В разговоре об этом фильме трудно обойтись без собственных воспоминаний, коли уж они у тебя есть. Сантименты? Не без этого. Ведь и классик писал: «...или воспоминание — самая сильная способность души нашей и им очаровано все, что подвластно ему?»

В этот фильм входишь, как в хорошо знакомое парадное где-нибудь на старой московской улице, обойденной новостройками. Гулкое парадное, в котором давным-давно не был и даже забыл, что оно по-прежнему хранит запахи, звуки, ощущения юности. Какой просторной была Москва каких-нибудь двадцать лет назад! Какие доверчивые мелодии звучали в те годы. «...и улыбка, без сомненья, вдруг коснется ваших глаз...» Исполнительница шлягера конца 50-х годов Людмила Гурченко, это она, кажется, поет за кадром другую песенку, написанную специально для фильма. Ее стилизованное простодушие смешано с грустью. С грустью о том, что сегодня мы совсем не так простодушны. Наверное, мы стали мудрее, искушеннее, сложнее. Но где оно, святое простодушие прошлых лет, его одухотворенная наивность? Разве что искусство напомнит нам о нас, прежних, и возвратит утраченные чувства на полтора часа экранного времени.

Никита Михалков подарил нам «восхитительное «ретро»,— написала М. Туровская в «Литературной газете». Нельзя не согласиться с критиком, чтобы тут же его и оспорить. «Пять вечеров» не исчерпываются ретрозадачей. Фильм больше ее — и по замыслу и по итогу. В классическое экранное время — в полтора часа уместились и пять вечеров пятьдесят восьмого года, и путь длиной в те самые двадцать с небольшим лет, что отделяет нас сегодняшних от нас вчерашних, премьеру «Пяти вечеров» Александра Володина от премьеры «Пяти вечеров» Никиты Михалкова. Мы входим — в прошлое, выходим — в настоящее. Если — вслед за А. Тарковским — считать, что кинематограф — это запечатленное время, то признаем: фильм снят как бы с двух временных точек одновременно.

Времена здесь встречаются, стыкуются, перетекают одно в другое.

Этот вираж во времени создает очень сильный драматический эффект. Здесь, по-моему, и надо искать эмоциональную и эстетическую формулу фильма, секрет его воздействия.

Вступать на скользкий путь сравнений — как звучали в свое время спектакли по пьесе в БДТ и в «Современнике» и как звучит фильм, что ушло и что добавилось, — непродуктивно. Прежде всего потому, что спектакль конца 50-х годов можно воспроизвести лишь в памяти — а память, как известно, субъективна. Так что сравнительный анализ был бы заведомо спорным — у каждого свой образ, свое ощущение спектакля. Бесспорно и не требует особых доказательств лишь очевидное: спектакли и фильм — вещи совершенно разные и, конечно же, по-разному звучащие. В этой разности звучаний и определился так неожиданно новый масштаб пьесы. Справедливее отнестись к фильму как к литературной экранизации,— тогда все становится на свои места. И забытая театрами пьеса, подтвердившая сегодня черты документа времени и обнаружившая связь с чеховской «драмой чувств», и смысл сценарных инверсий, акцентов, иной редакции некоторых эпизодов. Режиссер (он же соавтор сценария) вряд ли видел пьесу на сцене: в ту пору он был ребенком. Стало быть, «Пять вечеров» прочитаны им впервые, над ним не довлел образ спектаклей. Одно несомненно — чужие рассказы или воспоминания о них, ставшие частью воспоминаний о времени, указали ему путь именно к этой вещи. Сценаристы и режиссер, конечно же, брали в расчет сценическую биографию пьесы. Она работает у них самостоя-

тельно — как мелодраматический аккомпанемент, как сентиментальная мелодия, обрамляющая драму, которая случилась тогда. Но может случиться и сегодня — вот что для них главное.

Театр, его события не тиражируются — они остаются в памяти людей и в памяти искусства как невоспроизводимый и потому особенно сокровенный знак канувшего в Лету времени. В этом смысле выбор Н. Михалкова прицельно точен и своевремен. Уже и поколение юношей, что получало нравственные уроки на спектаклях только что родившегося «Современника», — уже и это поколение созрело для воспоминаний. Воспоминание как бы опирается на спектакль, который был событием во времена нашей юности. Но оно смыкается с воспоминанием о времени, как смыкались с ним впечатления от спектакля. Моделируется естественная оптика нашего взгляда в прошлое; время просвечивает сквозь факт искусства, а сам факт искусства вспоминается как знак времени, обозначающий важные параметры нашего духовного становления.

Фильм изобретательно и увлеченно воссоздает материальную иерархию времени. Едва пошли титры, развязываются узелки памяти: когда-то, в доджинсовую эпоху, носили такие прически, такие платья. Впрочем, зачем прибедняться — и тогдашняя мода имела свои соблазны, не обойденные в фильме: капроновая блузка — сногсшибательная новинка сезона, комбинированные куртки на молнии — они почему-то назывались «москвичками».

Режиссер учел все — каблуки-«гвоздики» и керамику, призванную сменить слоников на выходящих из моды этажерках и комодах, телевизор марки КВН и макет искусственного спутника Земли, пианиста Вана Клиберна и первых телезвезд, не забытых и поныне,— маститую «Ниночку» и дебютантку «Валечку». В один ряд поставлены предметы и лица. В своей знаковой сущности они равны, ибо в равной мере удостоверяют: с подлинным верно.

Реставрационная работа проделана в фильме очень тщательно и подробно — в каноне «ретро». Порой кажется — даже слишком подробно, с ощутимым нажимом. Вышитая гладью дорожка на спинке дивана, затейливый буфет со стеклянными дверцами, шляпы, пальто, даже спортивные тапочки на резиновом ходу плюс радио — и телеголоса, то и дело врывающиеся в диалог героев,— все эти щедрой рукой рассыпанные по экрану приметы, детали, зацепки, с одной стороны, помогают точнее определиться в исторических сроках. Зрителю, не знающему пьесы, ясно, что действие происходит после запуска третьего «спутника», когда мы уже вступили в космическую эру, но славянские шкафы все еще украшали наш быт. С другой стороны, избыток информационного «шума» поначалу элементарно отвлекает, мешает поймать внутреннюю тему фильма. Кстати, теперь, когда Н. Михалков сделал свой четвертый фильм, можно говорить, что «сверхизобразительность» — черта его стиля. Молодой режиссер еще далек от идеала «неслыханной простоты», хотя в фильме «Пять вечеров» заметно движение в эту сторону, особенно во второй его половине.

Но сначала о том, что сразу фиксирует глаз: ставший необычным формат «обычного» экрана и малую освещенность кадра. Изображение напоминает старую любительскую фотографию. Шероховатости и желтизна лежалой фотобумаги, приданные пленке, создают эффект патины времени, неизменно волнующий воображение.

Когда кончаются титры и чья-то невидимая рука как-бы подхватывает соскользнувшую было с пластинки, «поплывшую» мелодию, под которую они шли, и вновь набравшая разбег песня звучит уже в интерьере первого эпизода,— так и хочется сделать вывод, что режиссер по-прежнему верен себе, своему стилевому принципу, когда из всех элементов повествования самым важным становится способ повествования.

В первых кадрах, где на связку лирической мелодии, стилизованной под мажорно-простодушную тональность 50-х годов, нанизаны стилизованные же кадры-обозначения, кадры-эмблемы — вроде автомобиля «Победа» или плаката, бичующего «стиляг»,— самоценность



«Пять вечеров».
Тамара — Л. Гурченко

способа повествования действительно выставлена напоказ. Что это — кадры хроники или кадры «под хронику»? Реальность, поданная как «жизнь врасплох», скорей всего искусно сымитирована. В «Рабе любви» Михалков тоже имитировал хронику, и все приняли ее за подлинную. Здесь режиссер как бы невзначай подбрасывает нейтральный план: женщина на бульварной скамейке весело щурится от обилия солнца. А в кадре темновато. Ага, стилизуется низкая чувствительность пленки, догадываемся мы. Чуть позже, в кадре с пластинкой, когда тебе так «стильно» дают понять, что песня не спета и все еще впереди, виртуозность режиссерской руки уже осознается как характеристика фильма. Ну, разумеется, остроумный монтажный ход с пластинкой не предусматривал другого смысла, кроме служебного: скрепить время в титровой и послетитровой частях фильма. Но таков мир непрозрачной стилистики — она рождает фантомы.

Принцип реставрации времени в «Пяти вечерах» особенно нагляден по контрасту с аналогичным принципом, воплощенным в фильме «Двадцать дней без войны» А. Германа. Там — эстетика подлинности, полемически противостоящая выцветанию памяти о войне. Здесь — стилизация подлинности, ее искуснейшая имитация во имя того, чтобы в едином фокусе собрать две реальности — само время и дистанцию между временем и нами, тот двадцатилетний путь, что проделали во времени наши духовные, нравственные, граждан-

ские представления. Ведь точка отсчета — она там, в конце 50-х. Режиссер это помнит и все время подбрасывает нашему восприятию некую эмоциональную добавку. И если А. Герман убеждает, что прошлое, его героика и его боль всегда с нами, если он возвращает нам время (рецензия Ю. Ханютина на фильм в «ИК» так и называлась — «Возвращенное время») во всей его вещественности и духовности как бы в масштабе один к одному, то Н. Михалков — сообразно своей задаче — этот масштаб меняет. Заботливо реставрируя время, он приближает его, но поворачивает в таком ракурсе, чтобы мы испытали чувство его потери. Он как бы даже дразнит нас этой потерей. Мы видим время словно в перевернутый бинокль: оно и близко, и недоступно, реально и призрачно. Постойте, да было ли все это? «Жизнь моя, иль ты приснилась мне?» — грустит Ильин в фильме.

Эта сложная игра со зрителем связана с замыслом экранизации. Фильм поставлен не для того, чтобы пробудить воспоминания — тогда бы адрес его оказался слишком узким. Основную массу зрителей, как известно, составляет молодежь — как раз в том возрасте, который исключает личные воспоминания о пятидесятых годах. Подробно показывая, как жили люди, фильм рассказывает о том, чем жили. А «ретро» — прием, современный способ экранного общения, близкий Михалкову своей декоративностью. Хотя, в отличие от М. Туровской, я бы назвала стиль Михалкова в «Пяти вечерах» не «ретро», а ретроспективным. Вовсе не ностальгия по ушедшему времени явилась импульсом картины. Сентиментальная поэтика элегии вообще чужда мироощущению этого режиссера. В «Рабе любви» он ее слегка пародирует — высокая пародия ему больше по душе. В «Пяти вечерах» авторов занимает остро современная проблематика: социум личности, отраженный в ее интимном мире. Создатели фильма возвращаются в прошлое не для того, чтобы оплакать его светлыми слезами и пробудить память сердца. Житейская ситуация двадцатилетней давности берется не как типическая ситуация того времени, но как некий архетип человеческих взаимоотношений. Из бытового ряда она таким образом переносится в ряд бытийный. Это во-первых. И — во-вторых — в руках создателей фильма удобная модель, которая делает возможным разработку темы в задуманном направлении.

«Ретро» в «Пяти вечерах» стилизуется, а не исповедуется. «Ретро» — это то, что умещается в своем времени, это поэзия утраченных иллюзий, несбывшейся мечты. «Пять вечеров» — разомкнутая структура, и размыкается она в настоящее.

Вещественные приметы времени в «Пяти вечерах», в сущности, такая же условность, как голубые табуретки в спектакле «Современника», о которых вспоминает в своей рецензии на фильм М. Туровская. Такой же реквизит, как выставленная на сцену разношерстная мебель в спектакле Ю. Любимова «Обмен» (кстати, там тоже занимает почетное место телевизор КВН и в действие то и дело влезает телевидение). Это ясно. Сложнее с другим. В «театре» Никиты Михалкова в один ряд с условным бытовым антуражем попадают, кажется, и бытийные реалии.

В сложной и драматической судьбе Ильина и Тамары отчетливо проступает война — как обстоятельство, их разлучившее. Все остальное — почему Ильин так и не кончил институт, почему уехал на север,— подано как роковое стечение субъективных причин. Правда, и у Володина об этих годах жизни главного героя сказано глухо. Но театральный зал в свое время досказывал недосказанное, он был заряжен тем же электричеством, что и персонажи на сцене. Такого электрического разряда сегодня не возникает — время ушло, подтекст пьесы не срабатывает полностью. Авторы сценария могли его акцентировать, но не стали. Они выпустили зрительскую фантазию на волю. Пусть под драму Ильина и Тамары каждый подкладывает свое — тот опыт, который ближе.

В таком решении есть свой резон. Главная тема вещи — тема оттаивания человеческих душ, тема их движения друг к другу — не потеряна, пожалуй, даже усилена: она вырывается за пределы своей действительности. Таким образом, адрес фильма расширяется.



«Пять вечеров».
Ильин — С. Любишин

Режиссер универсализировал литературный материал. Он нашел его новую эстетическую формулу. При этом его социальное содержание не могло остаться неизменным — оно получило иное наполнение: обусловленная конкретным временем причинность не исчезла совсем, но как бы растворилась в следствиях.

Не важно, что там было у Ильина, что именно заставило его бросить технологический и шоферить в Воркуте. Достаточно информационной реплики, что он «поступил как мужчина» и сказал подлецу, что тот подлец, когда остальные двадцать молчали.

Важно, что он пострадал от подлости.

Важно, что перед нами человек, который броней бравады прикрывает душевные раны, этой подлостью нанесенные.

И единственное, что может его исцелить, — это встречное добро другого человека, настрадавшегося не меньше и потому готового понять и принять.

Одним словом, авторы фильма решительно расширяют контекст пьесы. Правы ли они?

Ст. Рассадин в рецензии на фильм в «СЭ»[1] считает: правы. Фильм другой и о другом, пишет он. Я не могу решить для себя этот вопрос с такой же определенностью, хотя тоже пишу о том, что фильм другой и о другом. К слову сказать, мое восприятие фильма до деталей совпадает с рассадинским — не потому ли, что мы сверстники, люди одного поколения? — но мне трудно согласиться с тем,

[1] «Советский экран», 1979, № 13.

что причина жизненного крушения Ильина превращается в чистую условность. Не есть ли это «выцветание памяти»?

И я ищу в фильме самоопровержение и нахожу его. Прежде всего — в авторской позиции, полно воплощенной в трактовке характеров главных героев. Обстоятельства тут развернуты в характеры, социум героев просвечивает сквозь их бытовое поведение.

Режиссер не прикрашивает и не смягчает характеры, а, стало быть, и обстоятельства. Напротив, он обостряет и то и другое. Исковерканные судьбы будут всегда, покуда существуют подлость и подлецы. И фильм не сулит счастья и покоя в награду за страдания. Возвыситься над страданием, переплавить его в сострадание — вот единственная награда. Ее-то и получают Тамара и Ильин.

Их путь друг к другу после восемнадцати лет разлуки мучителен. Режиссер обостряет, ужесточает взаимоотношения героев. По пьесе возможность контакта между ними возникает уже в первый вечер, а на второй Ильин берет Тамару за руку во время той, чуть было не сорвавшейся вечеринки. Ильин фильма и подумать о таком не может. Первый вечер кончается домашним скандалом и безобразной Тамариной истерикой, отрезающей, казалось бы, напрочь все пути к сближению. Л. Гурченко безжалостна, когда показывает, как усталая душа Тамары отзывается на внезапный сигнал искреннего чувства, как пытается подавить и затоптать его — только бы не быть обманутой еще раз.

Оба они — и героиня и герой сто́ят друг друга в эпизоде их первой встречи после восемнадцатилетней разлуки. Общения не получается. Прошлое зияет пропастью, и ее не преодолеть, ибо оно стало их материей, проросло в душу и обеднило ее. В сущности, оба в этой сцене лгут. Не только Ильин, который отрекомендовывается главным инженером крупного химкомбината. Лжет и Тамара, утверждая, что «живет полной жизнью».

Володинские герои — другие. Они высветлены изначальной авторской добротой, они доверчивее, контактнее, и их оттаивание происходит быстрее. У Володина возможен поцелуй, здесь — невозможен. Сцена с поцелуем в Тамариной комнате заменена в фильме сценой в парадном: Ильин просит Тамару его поцеловать, а она — не может. Одно из самых сильных мест в фильме: человек силится и не может переступить через пудовую тяжесть своего душевного опыта. Этот опыт вытравил в Тамаре женственность, убил красоту. Поначалу в ней подчеркнуто нет ничего женского — ни мягкости, ни влекущей податливости, никаких милых женских «штучек» — одни острые углы. Она по инерции накручивает бигуди и занимается самовнушением: «живу полной жизнью». Реплика героини отдает злой иронией, даже издевкой. Тамарино мучительное «я не могу» в ответ на просьбу о поцелуе — это уже шаг вперед. Это признание и вопль отчаяния, это стон, жалоба, мольба. И Ильин готов понять ее: «Почему? Ну, ты скажи, Том, ну, я пойму...»

Но еще рано. Сцена в парадном — только первый толчок, первое движение навстречу. Они еще не освободились от своих защитных масок и от своих ролей. Ильин — от роли шута горохового. Тамара — от роли женщины, живущей полной жизнью. В фильме был кадр, выброшенный при окончательном монтаже: на голове у поющего под гитару Ильина бумажный абажур конусом — шутовской колпак. Это володинская подсказка: героя так однажды и назовут — шут гороховый.

С. Любшин играет Ильина как человека, который хочет казаться внутренне свободным тем яростней, чем острее ощущает отсутствие этой свободы. Шикарные манеры хозяина жизни, старательно им демонстрируемые,— оборотная сторона неуверенности, тяжелых комплексов. Авторы фильма нагружают своего героя таким жизненным опытом, что подчас становится не по себе. Как в той сцене, где Ильин профессиональным жестом расквашивает Славке нос. Я, правда, думаю, что здесь режиссер отдает дань не чуждой ему импровизационной поэтике «хепенинга»: за жестом героя ничего не стоит, кроме актерского озорства.

Вообще-то в фильме генеалогия образа Ильина двоится — я слышу в нем интонацию

шукшинского героя, хотя номинально — по тексту — он остается володинским. Но случайно ли в сценарий не вошли реплики, намекающие на его несостоявшуюся карьеру прирожденного химика? Ильин в фильме попроще, хотя и цитирует Есенина.

Вот он хозяином вваливается поздним вечером в чужой дом, садится на диван нога на ногу и, наигрывая непринужденность, развязно осведомляется: «Ну, как жизнь, настроение, трудовые успехи?» Реплика — володинская. Интонация, с которой произносит ее Любшин,— чисто шукшинская. Интонация, в которой человек не равен самому себе. И то, что Ильин выпил «для храбрости», и его грубое позерство, и жажда праздника, который он роковым образом ищет не на той улице, — это тоже от другого, неволодинского корня. Отрыв от него особенно ощутим в эпизоде привокзального ресторана.

Расставшись с Тамарой, неловко пытаясь прикрыть отчаяние спасительной бравадой,— чем хуже, тем лучше! — Ильин «гуляет». Проще говоря, заливает горе. А душа его мучительно просит исповеди; он готов открыть сокровенное первому встречному, хотя бы своему соседу по столу, молоденькому лейтенанту — пусть тот слушает Ильина без всякого интереса. И тут выясняется, что он забыл, безнадежно забыл любимую песню военных лет.

И вот он ходит от столика к столику, уже в сильном хмелю, жалкий со своим церемонным «я прошу прощения», и просит подсказать ему песню. Но песни, что они пели на фронте всем взводом, никто не знает — ни юный лейтенант, ни его ровесники с «гражданки», ни даже сверстник Ильина морской офицер.

Этой драматичнейшей сцены, где герой проходит пик душевной неустроенности и одиночества, в пьесе нет и не могло быть. И не только потому, что Володин не выворачивает наизнанку душу своих героев, не его это стиль, не его стихия. Этой сцены не могло быть и потому, что она не в характере того времени с его атмосферой братания и душевного раскрепощения. Ильину должны были подсказать песню или даже подхватить ее. Ведущая мелодия времени — гармоничная мелодия «Весны на Заречной улице» с ее светлой верой в то, что «весна придет». Герой Любшина носит в душе дисгармонию, прямо противоположное: «не для меня придет весна». Только это он и запомнил из той забытой песни.

Но в том-то и дело, что режиссер, так придирчиво воссоздающий вещный мир той поры, не ставил своей целью воссоздать ее психологию с той же мерой точности. Здесь он свободен и свободны актеры, не стиснутые рамками ретрозадачи. Они не стилизуют свою игру, а играют в сегодняшних представлениях о правде чувств в искусстве. Эти представления за двадцать лет изменились. Режиссер присваивает персонажам конца 50-х годов сложность сегодняшних психологических и поведенческих моделей. Такая трансплантация воспринимается совершенно естественно, ибо опыт современного зрителя настоян на «Журавлях» и «Калине красной» и на десятках других картин, где человек предстал во всей сложности и непредсказуемости, где он был воспет в героическом деянии, понят и оплакан в трагической вине. И отзвук шукшинской интонации, мироощущения шукшинского героя в образе Ильина — не спонтанная ли это проекция сегодняшнего опыта авторов на литературный материал двадцатилетней давности?

Похожим путем шел Михалков и в «Неоконченной пьесе...». Он наделил чеховских героев сегодняшней душой, он «взнервил» их, он пересыпал чеховский текст современными словечками и интонациями — и оказался прав по высокому счету искусства! [2]

Сущность литературной работы в «Пяти вечерах» — перемонтирование пьесы с максимальной опорой на ее текст — даже во вновь написанных эпизодах. Так, эпизод с забытой песней — это вариация на тему Тамариной реплики, когда Ильин со значением запевает песню их молодости и ждет — Тамара подхватит, но она отмахивается: «Ничего не помню, ничего не помню. Сколько времени прошло, кто упомнит...»

---

[2] См. об этом в статье А. Свободина, «ИК», 1977, № 10.

Есть и другая параллель у этих двух картин — структурная. Принцип единой декорации, примененный в «Неоконченной пьесе...», снятой, как известно, в подмосковной усадьбе Пущино, сохранен в основном и в «Пяти вечерах», хотя объект съемки здесь не один и монтажные швы подчеркнуты отбивками: вечер первый, второй и т. д. Но камера ни разу не выходит на пленэр, фильм целиком снят в интерьере. Замкнутое пространство создает иллюзию единой сцены, театральных выгородок.

Усадьбе в «Неоконченной пьесе...» идентична в «Пяти вечерах» Тамарина «коммуналка». Там была элегическая поэзия уходящего барского быта. Здесь — поэзия уходящего коммунального быта. Да, именно поэзия! Разве не поэтична Нина Мамиконовна (Н. Тер-Осипян), грузно шаркающая по длинному коридору старинной московской квартиры с высоченными потолками и тяжелыми двустворчатыми дверьми, с огромной, как актовый зал, кухней и висячим телефоном в прихожей? А супружеская чета (О. Николаева и Н. Канарский), зашедшая к Тамаре «на телевизор»? И пусть случайная подруга Ильина, продавщица Зоя (В. Теличкина) рвется выяснять отношения с соседями из-за сгоревшего пирога — это ничего не меняет. Пирог, сгоревший по вине соседей,— тоже наше прошлое, о котором сегодня вспоминается если не с умилением, то с юмором.

Режиссерская методология Михалкова мало меняется от фильма к фильму. Он пробует разные жанры, разные стили, разный материал. Одно в его работах незыблемо на сегодняшний день — принцип непрозрачной стилистики. На его полотнах не найдешь незаписанного пространства. Его щедро расцвеченное, декоративное письмо непроницаемо, как броня. Он открывает нам души своих героев, но его собственная сокрыта. Даже в «Неоконченной пьесе...», где все основные персонажи проходят через очищение исповедью, сам режиссер все-таки от нее уходит, загадочный, как сверхплотная звезда. И не понять у него, «то ли это смех, то ли это плач» — вспомнилась к месту строка из песни к «Рабе любви». Это не недостаток и не просчет. Это свойство, связанное с характером дарования.

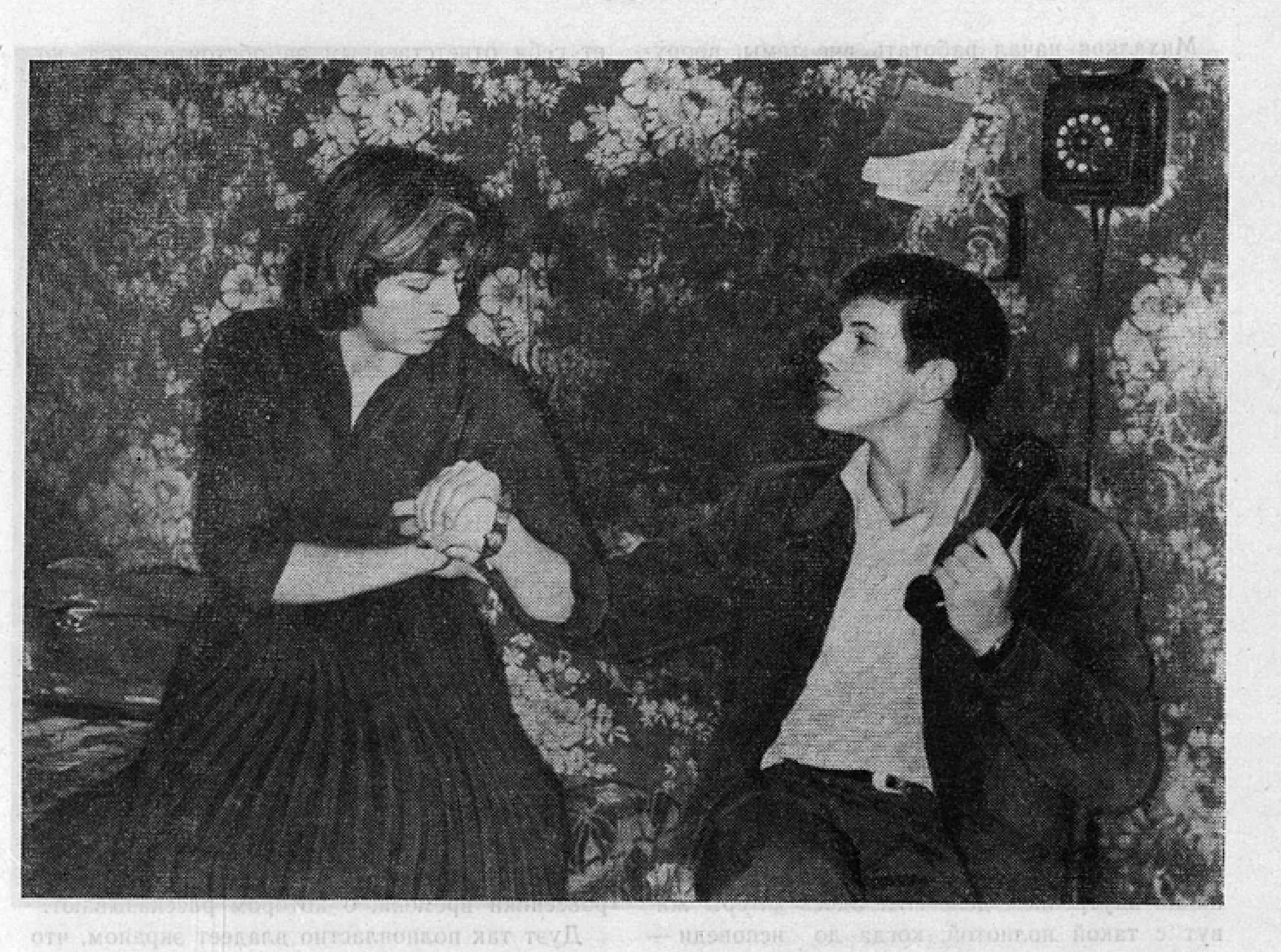
Это дарование довлеет чувственному началу. Аскеза жестких интеллектуальных построений ему чужда. Есть стили, равные высказыванию. Стиль Михалкова тождествен чувству. Его сфера — перевоплощение, лицедейство, карнавал. Мир михалковских фильмов всегда артистизирован, замешан на игре. Ее автономный закон постулируется действительности. Потому-то режиссер предпочтет сымитировать, сыграть хронику, чем использовать архивную. Каждый его сюжет всегда упакован в приманчивую обертку — то вестерна, то мелодрамы времен Веры Холодной, то экранизации мало известной пьесы классика или знаменитой пьесы современника. Михалкову словно необходима промежуточная ступень, нечто вроде тамбура между материалом фильма и собою — его художническое сознание испытывает сразу несколько притяжений.

Трудно сказать, какое из них в конце концов возобладает. Пока что ясно, например, что патетика этому режиссеру не близка. Исповедальный пафос своих героев в «Неоконченной пьесе...» он снижает авторской иронией. Он вообще им не сострадает, скорее, презирает — за слабодушие, за покорность обстоятельствам. Сочувствия заслуживает только Сашенька — единственная, кто поднимается над обстоятельствами, верная своему закону — закону любви. Любовь в фильме трактуется и как истинная, органичная духовность, и как панацея.

Любовь в «Пяти вечерах» — тоже панацея, и герои тоже идут к ней через сложные обстоятельства. Но здесь автор-режиссер глубоко сочувствует героям и иначе относится к обстоятельствам. Он признает, что порой личность бывает беззащитна перед ними.

Такое авторское отношение диктуется прежде всего материалом фильма — другие времена, другие люди. Но только ли материалом? Что-то сдвинулось, стронулось. Методика осталась прежней — изменилось душевное состояние.

В кинематографе Никиты Михалкова обнажилась почва. До сих пор его стиль был помечен индексом среднеевропейского — почва



«Пять вечеров».
Катя — Л. Кузнецова,
Слава — И. Нефедов

утопала в густой, непроницаемой изобразительности. В «Пяти вечерах» стилевой вал заметно уменьшился и зазвучала сокровенная нота — этот фильм мне представляется более личным, чем предыдущий. Но дело не в оценках, а в попытке понять необычайное для нашего кино лицо.

Во-первых, поразительная, почти спортивная результативность. Четыре фильма за четыре года, пятый во всю снимается. Каждый фильм — заметен. От фильма к фильму крепнет мастерство, уверенное уже в первой ленте. С точки зрения профессии, картины Михалкова неуязвимы — у него легкая, на редкость артистичная рука. То, что другим дается многолетним трудом, он постиг без видимых усилий, играючи. В нем бурлит озорное, свободное, мистификаторское начало, он чувствует кинематограф как стихию. Обаяние его артистизма так велико, что не снижается откровенной литературностью его фильмов. Они полны заимствований и цитат, явных и скрытых — из немого кино, из живописи, из Библии, из американских вестернов, из «Дяди Вани»... Но чужое каким-то чудом становится у него своим, попадая в магнитное поле его стиля. Этот стиль текуч, как плазма, он еще не стабилизировался, но его эмоциональная энергия огромна.

Сейчас, задним числом, когда недавний дебютант уже состоялся как яркая и многообещающая личность в искусстве, в его уверенном движении обнаруживается спонтанная последовательность.

Михалков начал работать вне темы, вооруженный талантом, смелостью и выдающимся профессионализмом. Собственно, талант — вот что было его темой. Интуиция верно подсказала ему сферу приложения сил: жанровый кинематограф. Здесь умение важнее душевных накоплений. За современный материал он взялся лишь после того, как прошел школу жанрового кинематографа, а потом — университеты русской классики: уроки Чехова и Гончарова. В «Пяти вечерах», снятых, как говорят, за две недели, в перерывах между двумя сериями «Обломова», Михалков берет не только стилем. В его режиссуре появилось новое качество — отягощенность думой.

Мир «Пяти вечеров», начинаясь стилистически броско, постепенно становится миром без игры. И тогда даже маленькое озорство здесь себя обнаруживает как нечто инородное. Зачем, к примеру, А. Адабашьяну в роли Тимофеева уходить из кадра, набычившись и вывернув шею, будто он собирается пуститься с пригорка вниз, как Платонов — Калягин в «Неоконченной пьесе...»?

Эта мелочь особенно режет глаз еще и потому, что на нее натыкаешься в тех частях фильма, где режиссура целиком сосредоточена на внутреннем действии. Здесь актеры живут с такой полнотой, когда до исповеди — один шаг, когда она, как воздух, необходима.

И вот Тамара рассказывает племяннику Славке, как провожала Ильина на войну и как назвалась его женой. И Ильин за ресторанным столиком рассказывает о том же Славкиной подружке — как провожала его Тамара и как назвалась его женой.

Они пришли к воспоминанию одновременно, и сеанс этой «телепатической связи» потрясает тем, что они-то о нем не знают. Здесь параллельный монтаж выступает в классическом своем качестве: столкновение двух кусков рождает третий, новый смысл. Герои наконец-то пришли друг к другу, духовно они уже встретились. И когда Ильин снова позвонит в дверь, Тамара не удивится — она ждала его. Ждала его простых слов: «Ты прости меня, Том? Сколько ты из-за меня натерпелась!» Это слова человека, который чувствует себя ответственным за обстоятельства, который берет на себя личную вину за несложившуюся судьбу женщины.

И все отступит, уйдет, растворится.

Фотографии на стене проплывут в медленном, прощальном жесте камеры, и кадр начнет наливаться цветом и все пространство экрана займет одухотворенное, спокойное лицо любящей женщины. Несуетность, мужество и печаль есть в этом заключительном аккорде. Печаль — потому, что прошлое навсегда остается незарастающей зарубкой в памяти. Это зрелая, мудрая печаль сильных людей, готовых к встрече с будущим, каким бы сложным оно ни было.

Дуэт Людмилы Гурченко и Станислава Любшина — по сути дела, фильм в фильме. Не в том смысле, что актеры выпадают из общей системы фильма — они как раз точно идут в фарватере режиссерского замысла. Но это не мешает их авторству. Их игра насыщена социальными подтекстами, которые нельзя сымитировать даже на высочайшем профессиональном уровне — тут нужен личный опыт, нужна судьба. У этих актеров есть и то и другое. Ведь если режиссер вспоминает чужие воспоминания, они-то вспоминают свои. Они — ровесники времени, о котором рассказывают.

Дуэт так полновластно владеет экраном, что вторая пара — Славка и Катя — становится функциональной более, чем смысловой. Молодые актеры Л. Кузнецова (Катя) и И. Нефедов (Славка) очень хороши. Но их тема не выявилась. Линия Славки и Кати работает на главных героев, добавляет ей обертоны, а самоценной не становится.

Из персонажей второго плана самой интересной получилась несостоявшаяся соперница Тамары — Зоя в исполнении В. Теличкиной. Здесь социально-психологические характеристики хронологически выдержаны — от костюма и лексики до образа мыслей.

Зоя далеко ушла от Тамары с ее архаическим комплексом девичьей чести. Максималистская Тамарина мораль уже дала трещину — у Зои она подменена желанием «прилично выглядеть». «...Не истолкуй мое поведение как вообще легкую доступность ко мне»,—



«Пять вечеров».
Тамара — Л. Гурченко,
Ильин — С. Любшин

просит Зоя Ильина. Она крутится под его равнодушно-рассеянным взглядом в прозрачной блузке из капрона, перетянутой на талии широким резиновым поясом — это был шик тех времен.

У Зои незатейливые, но вполне естественные представления о «полной жизни» — она хочет замуж. И хотя жизнь ее уже не раз обманывала, и, как видно, жестоко, она все еще цепко держится за свою мечту: «В наше время надо быть оптимистом».

В. Теличкина копает глубоко в своей маленькой роли, состоящей из двух эпизодов. Она играет драму неутоленной и, в сущности, беззащитной женственности. Женственности, потерявшей достоинство. Ее образ — парафраз той загулявшей солдатской вдовы, которую когда-то так пронзительно сыграла Н. Ургант во «Вступлении». Та же жалкость и тот же неистребимый инстинкт состояться, «взять от жизни все». Вот Ильин — «поматросил и бросил». И она хочет быть ироничной и недоступной, когда он снова приходит к ней в магазин, сам не зная зачем, от волчьего своего одиночества. Но, играя незаинтересованность в нем, она торопливо переодевает под столом шлепанцы на модные босоножки, унизительно кокетничает и, в конце концов, игриво предлагает поцеловаться.

Тамара на поколение старше Зои. Ее утраты велики — больше Зоиных. Похоронила сестру, потеряла любимого, потеряла надежду на женскую судьбу. Но достоинство сохранила,— пусть ценой маскулинизации, отказа от жен-

ственности. Она потому так и боится сближения с Ильиным, со своей единственной любовью, что ей страшно расслабиться — внутренняя опора может подломиться, рухнуть. Тогда — конец. Пока у человека есть достоинство — есть надежда на возрождение. И оно происходит, свершается у нас на глазах.

Мотив попранного достоинства, человеческого и гражданского, — главный мотив образа Ильина. Он выпрямляется, когда находит мужество стать равным самому себе: «Человек должен оставаться самим собой. Самая выгодная позиция»... Тут и звучат его знаменитые, со спектакля памятные слова: «Я свободный, веселый и счастливый человек». И эти слова значат, что они значат. Ушла бравада и поза, сорвана защитная маска — обнажилась душа. Она оказывается сильнее обстоятельств. Не согнулась и не состарилась. Пусть израненная, но живая, эта душа способна любить и чувствовать.

Возвращение Ильина к Тамаре — финальная сцена фильма, где сходятся и завершаются все его мотивы.

Это возвращение друг к другу и возвращение к самому себе.

Это обретение способности быть, а не казаться.

Это победа «человека внутреннего», осознание им своей самоценности, не зависящей от каких бы то ни было обстоятельств.

Чудо ли это любви? Или, напротив, любовь — высшая точка душевного возрождения героев?

Что — первопричина и что — следствие?

Любовь — и первопричина и следствие.

Любовь в фильме трактуется не в житейском, прикладном, а в нравственно-философском смысле. Тут вряд ли уместен вопрос, будут ли счастливы друг с другом Тамара и Ильин. Важно, что они осуществились духовно.

Так, начавшись двадцать лет назад, фильм выходит в сегодня. Из финального кадра вынесены все декорации, исчезли все ориентиры времени. Остается Женщина, выстрадавшая свою любовь. Воистину: «Душа не выстрадает счастья, но может выстрадать себя».

Ю. Богомолов

Объяснение любви

Мое прошлое — ты было.

В. Шкловский

«ОБЪЯСНЕНИЕ В ЛЮБВИ»
(по мотивам книги Евг. Габриловича «Четыре четверти»)
Сценарий П. Финна. Постановка И. Авербаха. Оператор Д. Долинин. Художник В. Светозаров. В фильме использована музыка Баха, Вивальди, Малера. Звукооператор Б. Андреев. «Ленфильм», 1978.

Двойниками актеров Б. Фрейндлиха и Ю. Богатырева не назовешь, но в картине режиссера И. Авербаха «Объяснение в любви» они представляют одного героя, правда, на разных возрастных этапах его долгой жизни.

Человек не всегда узнает себя в зеркале.

«И вдруг на молодого меня, который изнутри и снаружи, в зеркале смотрит старик. Фантастика! Театр!..

— Здравствуй, кто ты?

— Я — ты.

— Неправда».

Это спор молодого Ю. Олеши со своим зеркальным отражением. Филиппок молодого Ю. Богатырева и Филиппок пожилого Б. Фрейндлиха кажутся разными людьми не только по возрасту. Они просто разные люди.

Роднит их общая биография, страницы которой, однако, рассыпались, как рассыпаются страницы книги в износившемся переплете.

И теперь человек хотел бы восстановить по памяти книгу своей жизни.

«И я хотел бы пройти по жизни назад», — это опять из Олеши.

Чтобы пройти по жизни назад, герою фильма «Объяснение в любви» предстоит не просто припомнить некоторые обстоятельства своей биографии, оживить в памяти ее полузабытые эпизоды, пооткровенничать относительно перипетий личной жизни. Это как раз не самое трудное.

Трудность в том, чтобы узнать себя в зеркале памяти. Сложность — в осознании духовного опыта, который отделился от человека и стал с годами восприниматься им как чужой, вновь своим.

«Давно унесли отрезанное от сердца. Мне только жаль того прошлого: прошлого человека.

Я оставил его (прежнего себя) в этой книге, как оставляли в прежних романах на необитаемом острове провинившегося матроса».

На этот раз — В. Шкловский.

Ситуация раздвоения человека на себя сегодняшнего и прошлого — довольно распространенная и много раз описанная ситуация.

Ситуации бывают по-разному конфликтны. «Прошлый человек» — это иногда виноватый человек, иногда забытый, или потерянный, или всего лишь — прошлый человек.

Но почти во всех случаях прошлый «ты» и теперешний «я» хотели бы не просто встретиться, пожать друг другу руки. Они стремятся вновь обрести единство. Они не теряют надежды преодолеть состояние раздвоенности.

Несмотря ни на что...

Даже тогда, когда их представляют разные актеры.

●

Сценарий П. Финна написан по книге Е. Габриловича «Четыре четверти». Но перед нами не экранизация, по крайней мере, в узком значении этого слова.

Сценарий «Объяснения в любви» — самостоятельная в структурном отношении и, понятно, в содержательном отношении вещь.

Вопрос о соотношении литературного источника и сценария — теоретический вопрос, имеющий давнюю историю. Не вдаваясь в последнюю, скажем о некоторых его гранях в связи с работой сценариста фильма «Объяснение в любви».

Вообще экранизациям принято ставить оценки по трехбалльной системе. Не дух, а буква — плохо. Не буква, а дух — гораздо лучше. И дух и буква — замечательно.

Система эта имеет смысл (пускай весьма неопределенный) в тех случаях, когда речь идет об экранизациях, сознательно преследующих репродуктивную цель.

Для авторов «Объяснения в любви» книга «Четыре четверти» имеет значение прежде всего не как литературный, а как исторический источник. Это существенно отразилось на судьбе оригинала в структуре кинопроизведения.

Жизнь не очень поначалу удачливого литератора со всеми ее сложностями, изгибами, поражениями и удачами, отразившаяся на страницах спокойной книги «Четыре четверти», стала содержанием фильма, а сам литератор — прообразом и прототипом героя картины.

Для нас существенны в равной степени и сходство и различие между образом и прообразом.

Евгений Габрилович написал не совсем обычную книгу. Будучи по видимости мемуарной, автобиографической, она, по-существу, не является ни той, ни другой.

Может быть, она и замышлялась только как мемуарная и автобиографическая. След этого намерения виден там, где автор стремится сам отличить то, что написано, от того, что было написано прежде: «...Я много писал — для книг и экрана. И каждый раз выхватывал что-нибудь из себя для моих героев. Но все-таки это был не я. Все это было мое, но как бы вразбивку, врозь, по частям. То было мое, но не я — покрепче, уверенней, мощней: а сам-то я ведь не был ни сильным, ни прочным. Но годы стояли такие, что нужны были те, кто прочней. И вот я дробил, расщеплял, разобщал мое. И все же сберег кое-что. Сберег, чтобы сомкнуть и спаять под старость».

Впрочем, «Четыре четверти» — не первая попытка «сомкнуть» и «спаять» прожитое, «свое». Такая попытка ощущается уже в сценарии, по которому И. Авербах поставил фильм «Монолог». Ощущение подтверждено самим Е. Габриловичем: «И чем дальше писал, тем яснее видел, что пишу о себе». И все-таки вышел (опять же по признанию самого автора) не «я». «И я писал о таком, как я, но который все же не я».

Прототип узнает себя в герое, но не отождествляет себя с ним.

Пробраз и образ близки, очень похожи друг на друга. Они — почти двойники. И все-таки это разные люди: «я» и «такой, как я».

В «Четырех четвертях» автор становится главным героем. Образ его, по идее, довольно

полно отождествляется с прообразом. Перед нами как будто всего лишь биографическое повествование, которое хронологически выдержано, если и недостаточно последовательно, то по крайней мере довольно определенно. Это не совсем то, что можно назвать «движением по жизни назад». Скорее: вновь прожитая жизнь, только более осознанно прожитая.

Как ни кажется естественно писать о самом себе, в сущности, это всегда дерзкий и рискованный эксперимент.

Евгений Габрилович стремится создать зеркало, в котором его жизнь была бы видна не только в своей протяженности, но и вглубь, до самого дна. Чужие судьбы, другие характеры в этом случае с той или иной степенью достоверности, доскональности отражают и выражают те или иные свойства характера самого автора, объясняют те, а не иные повороты в его биографии, объясняют тем самым время.

Происходит нечто обратное тому, что делал Габрилович прежде: он не из себя выхватывает что-нибудь для своих героев, он от других берет для себя то, что ему близко, знакомо, то, в чем он узнает с е б я и с в о е.

Таково значение в книге полувымышленных персонажей — Фабиана, Кройкова, Филиппка; персонажей вымышленных — героев собственных сценариев: Тани Теткиной, Паши Строгановой, Никодима Сретенского; исторических лиц — Михаила Булгакова, Юрия Олеши, Ильи Сельвинского. Память избирательна: автор опознает и сознает свои самые сокровенные мечты и надежды, осознает искушения и заблуждения своей молодости, в них для автора проступает конкретность собственных душевных и духовных ценностей.

Собственно, эта потребность — увидеть в объективном свете нечто глубоко субъективное — внутреннюю жизнь — и обусловила такое причудливое соединение мира вымышленного и действительного. Дело в том, что биография человека и биография его души не всегда и не у всех совпадают... И тогда, рассказывая, излагая все, как было на самом деле, приходится давать волю воображению и прибегать к посредничеству вымысла.

Память созидательна: автор, рассказывая о себе, имея в виду свою и только свою биографию, «проигрывает» по ходу повествования иные варианты своей жизни...

Такой, как у Ю. Олеши...

Или такой, как у сочиненной им художницы Тани Теткиной...

Или — как у сочиненного им же ученого Никодима Сретенского...

Или подобной той, что прожил его давний знакомый журналист-международник Филиппок.

«И иногда сквозь реальные обстоятельства моей жизни, сквозь ее обстановку — сквозь стены моего дома — проступают образы какой-то другой жизни: тоже моей, но совершающейся не всегда ощутимо для меня, не всегда, так сказать, у меня на виду».

Это снова из Ю. Олеши, одного из героев книги Е. Габриловича «Четыре четверти».

Теперь в обстоятельствах и фактах биографии Ю. Олеши, других героев книги Е. Габриловича мы угадываем образ человека, рискнувшего посмотреть на себя и свою жизнь со стороны.

Так постепенно автобиографическое, документальное повествование переходит в художественное. Взгляд автора на себя со стороны дополняется картиной исторической действительности, увиденной и з н у т р и. По мере того, как объективируется герой, субъективируется история. История воссоздается не по документам, а по ощущениям и впечатлениям автора-героя. Это — вещь невозможная для историка, но естественная для художника, поскольку его предмет — не история как таковая, а отношения человека с историей и временем.

В канун падения династии Романовых молодой человек, современник тех памятных исторических событий, пишет рассказ, сюжет которого не имеет ровно никакого к ним отношения, — о несчастной одинокой актрисе, полюбившей одинокого студента... Автор приводит его как курьез, чтобы резче, нагляднее дать почувствовать несоответствие между своим кругозором того времени и историческим горизонтом, открывшимся в ту пору.


*«Объяснение в любви»
Старик — Б. Фрейндлих,
Маша — Карина Моритц*

Реальность была перенасыщена знаками и приметами крутого социального переворота, рушился старый мир, следовательно, близился финал реального «жизненного сюжета», а начинающий литератор увлеченно описывал то, чего не было в действительности, тех, кто ее ни в какой мере не выражал. Реальность и вымышленный сюжет также несоразмерны, как несоразмерен внутренний мир юного гимназиста и время, в которое он живет.

Евгений Габрилович пишет о тысячах миль, которые его отделяли тогда от «подлинных сил, направляющих события». И все-таки гимназическое сочинение имело некоторое отношение к тому, что происходило от его автора за тысячи верст. Оно даже по-своему отражало происходящее.

Это был рассказ о любви, но не про любовь — про тоску одиночества. Любовь была средством от одиночества. Но не слишком надежным, потому в рассказе все время и возникают осложняющие счастливую любовь обстоятельства, самым значительным из коих, по разумению гимназиста, была нехватка денег.

Начинающий литератор угадал недуг, но не угадал его причин и корней. Он не подозревал, что его тоскливое одиночество — болезнь с историческими и социальными корнями. И что от нее есть одно средство: революция.

Сравнение драматического и мелодраматического сюжетов имеет в данном случае вот какой смысл: в то время, как современник и свидетель глобальных событий изживает вселенскую тоску одиночества старым доморощенным средством — любовью, человечество по ходу истории изживает свое отчуждение от исторического процесса более радикальным способом — революцией.

У человека и человечества были общие цели и разные (несоразмерные) средства...

Тема отношений человека со временем, с историей, с обществом развивается не только в главной сюжетной линии, то есть в истории самого рассказчика, но и в многочисленных боковых ответвлениях.

Одно из самых значимых — превратности судьбы давнего знакомого Фабиана, в молодости горячего и бескомпромиссного журналиста, затем — осторожного конформиста. В молодости он был (так казалось ему самому) глашатаем общественного мнения, стрелкой барометра, не просто указывающей на бурю, но торопящей бурю. Ему казалось, что он был не только свидетелем и хроникером революции, но ее вершителем и пророком.

Судьба Фабиана, прослеженная до 30-х годов, — это судьба человека, который ничего больше и ничего искренне так не желал, как быть накоротке с Историей. А когда «роман» не вышел, интимности не получилось, когда он открыл, что ему не дано творить историю, то нашел утешение и самооправдание в том, чтобы стать ее понятливым и добросовестным подданным.

Кройков олицетворяет иную концепцию исторического сознания, самую притягательную для автора.

Кройков не историк и не теоретик — он лицо историческое. Точнее, деятель истории, субъект исторического процесса, поэтому он волнует, «гвоздит» автора — историка и хроникера своего времени.

Но судя по всему, и Кройкова волнует, «гвоздит» автор. Кройков решил сам стать писателем, чтобы лучше узнать себя и всех, с кем встречался в своей жизни. («Кончим войну, я сочинения буду писать».) Похоже, что деятель истории стремится разделить судьбу и участь историка. Это можно считать знаком нарастания сознательных элементов в инстинктивном, стихийном историческом чувстве.

Вопрос о модели взаимоотношений человека и истории остается в «Четырех четвертях» открытым. Модель эта зависима в каждой отдельной судьбе от исторических, социальных и целого ряда субъективных обстоятельств и потому необычно подвижна, внутренне изменчива, даже противоречива.

Композиция книги довольно точно отражает эту текучесть и — главное — неоконченность (в пределах книги) спора о характере связи человека со своим временем. Хронологичность повествования объективно необходима: чувство истории, связь с историей анализируются в книге Е. Габриловича в исторической протяженности.

Идея анализа исторического сознания в конце концов не могла не привести к нарастанию стихии художественности в автобиографической книге. А художественность, конечно же, не всегда себя обнаруживает через условный сюжет, воображаемые обстоятельства и вымышленных персонажей. Она может сказаться в отборе мемуарного материала, в его расположении, в нащупывании внутренних связей между реальными событиями и фактами, наконец, во впечатлении завершенности, замкнутости автобиографического повествования.

Книга не в т о р и т судьбе человека, а продолжает ее.

И тогда автобиография — не «пьеса», по которой ставится и играется «спектакль-книга». Это скорее «сценарий», на основе которого снимается «книга-фильм».

Традиционный случай: быль — м а т е р и а л для вымышленной действительности.

Своеобразие литературы, подобной книгам Олеши и Габриловича, в том, что реальная жизнь человека воспринимается еще и как воображаемая. Дело не в том, что в ней упраздняется посредничество вымысла. Дело в том, что это посредничество утончается, становится более прозрачным.

Сквозь биографию человека просвечивает биография души, которая в этой книге шире, разнообразнее того, что произошло или даже могло произойти с ее обладателем.

Потому в зеркале книги герой двоится: мы видим «я» автора и такого, как «я», автора. Мы начинаем различать образ и прообраз.

Наконец, мы замечаем, как вступает в силу логика обратной зависимости: те персонажи, что освещали и оттеняли судьбу автора, хранят на себе отблески его судьбы. Они, в свою очередь, могут быть поняты в соотношении с ней, в ее свете.

Например, Филиппок — эпизодический персонаж, которого П. Финн и И. Авербах сделали главным героем своего фильма.

●

Герой фильма — непривычный герой для фильмов о годах, вместивших революцию, гражданскую войну, борьбу за коллективизацию деревни, отечественную войну...

Раз непривычна, то и неоправданной кажется его «недотепистость» (по определению одного из рецензентов), его пассивность, созерцательность перед лицом бурных событий, свидетелем которых он оказался.

Едва ли не в каждой ситуации, самой драматичной и бескомпромиссно конфликтной, Филиппок остается сторонним наблюдателем.

Так случилось во время облавы на бандитов и перестрелки с ними.

Так вышло там, в деревне, на свадебном торжестве с мордобоем.

Ставить в центр повествования о времени человека, не характерного для него, — не значит ли это заведомо и неминуемо исказить само время?

Вопрос резкий, но напрашивающийся.

Ответ будет неодносложным, по необходимости пространным...

●

И вдруг на него, старика, глянул из прошлого молодой человек, лицо которого — надежда и ожидание. Тоже фантастика. И тоже театр. И тоже кинематограф.

Старик и его молодое зеркальное отражение, конечно же, разительно не совпадают. И не потому, что их играют разные актеры. И не потому, что актеры их по-разному играют.

Трудно избавиться от впечатления, что точки зрения, с которых мы можем наблюдать одного и другого Филиппка, прямо противоположны.

Филиппок Ю. Богатырева увиден изнутри. И снаружи, со стороны — Филиппок Б. Фрейндлиха.

После припрятанных глаз на лице пожилого Филиппка особенно неожиданна открытость выражения лица молодого Филиппка: эта неуправляемая улыбка, глаза, через которые хорошо просматривается внутреннее состояние, резкие, почти некоординированные движения в минуты душевных потрясений.

Филиппок Б. Фрейндлиха — «персонаж в себе», его душевное состояние едва улавливаемо, о его чувствах можно только догадываться по тому, как он старается не смотреть в глаза собеседника. Его чувства, видно по всему, крайне опосредованны. Возможно, книжка, которую он неловко, не находя нужных слов, дарит своей жене, более непосредственна, более непринужденна в изъявлении чувств, чем он сам.

Возможно, книжка, которую дарит Филиппок Зиночке, тоже называется «Четыре четверти», или как-нибудь еще в этом духе, поскольку она тоже итоговая, поскольку повествует о завершенном жизненном цикле.

Вглядывание в прошлое предельно драматизировано. Это сказывается хотя бы в том, как явственно, с какой полнотой, с каким обилием подробностей оно проступает. Вспоминаются не только поступки, события, лица, детали быта; вспоминается нечто неуловимое... Например, взгляды (как Е. Габриловичу помнятся запахи). Например, тот, которым Зиночка скользнула по лицам друзей из курортной компании и который затем увела в сторону моря; кажется остановленным мгновенье, когда Филиппок вынырнул из-под развешанного белья: эта радужная, неуместная улыбка, которую Филиппок не в силах отклеить от себя в этой неловкой и стыдной ситуации. Вспоминается освещение в то утро, когда Зиночка вернулась, чтобы уйти и больше не возвращаться; свет из окна падал косо, выхватив смятенный рой пылинок. Вспоминается дымка, которой был окутан горизонт будущего. Вспоминаются еще какие-то предметы, вещи и даже не столько сами предметы и вещи, сколько впечатления о них, их отзвуки и отзвуки отзвуков, которые в свое время значили так мало или вовсе ничего не значили, а теперь, спустя много лет, спустя целую жизнь, когда былое поросло быльем, все это вдруг наполнилось смыслом и все это вдруг и нечаянно обрело физическую, вещественную ощутимость.

Оператор и художник тщательно обставляют пространство прошлого. Предметы обихода, ин-

терьеры старых квартир подверглись не просто художественной реставрации, но тщательно «вылеплены», проработаны светом, так что физически осязаемым кажется самый воздух вспоминаемого времени.

Среда живет, она одушевлена присутствием в ней человека, предметы объединены отношением, настроением вспоминающего героя.

Иначе в изобразительном отношении решено «настоящее» Филиппка.

Его проход по аллее с внучкой и разговор с Зиночкой на скамейке в сквере, прилегающем к больничному корпусу, увидены репортажно, опять же со стороны.

В кадре все раздельно: светлая стена, букетик гвоздик, который с такой неловкостью несет Филиппок, жухлые листья, сбившиеся в кучу. Это холодное необжитое пространство, в котором предметы также разобщены, как и люди, эти трое — пожилая пара и маленькая девочка.

«Теперь» и «тогда» противопоставлены, разведены точно также, как различены, разъединены теперешний и тогдашний Филиппок.

Но больше того: настоящее и прошлое героя не просто противопоставлены; «теперь» и «тогда» в фильме как бы переставлены местами, точнее — временами. Прошлое героев кажется подлиннее, реальнее их настоящего, оно хранит еще теплоту, вкус, запахи неоконченной жизни и потому психологически ближе к нам, зрителям. Во всяком случае — понятнее.

И потому прошлое — ключ к пониманию настоящего. К пониманию отношений между героями, к тому, что связывает и как связывает. «Движение по жизни назад» оказывается затрудненным: сознание прокладывает себе путь, что называется, против течения, в данном случае, против неуклонного течения хронологического времени.

Пароход, на котором возвращался герой в революционную Россию, расссекает пространство фильма, вклинивается в события, далекие от него по времени. Прошлое преследует будущее. А в это время, как писали в титрах старых лент, сегодняшний Филиппок, наш современник, стремится во чтобы то ни стало проникнуть в глубь минувшего.

Время фильма течет в двух прямо противоположных направлениях: от прошлого — к будущему и от настоящего — в прошлое. Эта противоречивость художественного времени и сообщает особую напряженность форме всей картины. За ней — напряженная конфликтность внутренней духовной жизни героя.

●

Филиппку очень важно знать, что там, на пароходе, возвращающемся в революционную Россию, он впервые увидел Зиночку. Тогда самая жизнь, его любовь, будут нести на себе печать рока, судьбы.

Призрачный пароход, с тяжелым, но мерным дыханием пересекающий снова и снова реку повествования, как бы подчеркивает роковой характер отношений Филиппка и Зиночки.

Личный мотив оказывается доминирующим в его жизни. Герой и литератором становится постольку, поскольку к этому его побуждает любимая женщина. Все ценности прожитой жизни как бы переплавляются в одно-единственное чувство — любовь.

Об этом, видимо, его итоговая книга. И об этом, безусловно, — посвящение на ней. Оно еще одно признание в любви.

Впрочем, признание необычно: оно похоже на заклинание. Жанр выдает стилистика. Эти троекратные повторения: «дорогая, любимая, единственная», «написал, задумал, выполнил», «твои мысли, воля, настойчивость», многочисленные рефрены, обилие личных местоимений, известные приемы ораторской речи — все это придает повышенную эмоциональность, возвышенную патетичность высказыванию, обращенному к человеку, который совсем рядом, на расстоянии шепота.

Так возвышают голос люди, оказавшиеся по разные стороны горной реки.

Посвящение сделано так, чтобы перекрыть шумную разноголосицу долгой жизни, чтобы было слышно из одного края судьбы в другой.

Вся жизнь человека от того мгновения, когда он покидал пустынные пляжи чужой стороны, и до этой встречи на скамейке больничного сквера кажется повисшей на ниточке роковой любви. Ею прострочен сюжет фильма, вся его материя.



«Объяснение в любви».
Зиночка — Э. Шикульска,
Филиппок — Ю. Богатырев

Сюжет «Четырех четвертей», как мы старались показать, организован по-другому. Там в центре повествования судьба художника. Его собственная частная жизнь деликатно оставлена за скобками повествования, а частная жизнь «другого» человека, Филиппка, хотя и вставлена в книгу, но все-таки расположена поодаль от главного героя, почти на полях его судьбы.

Нам особенно важно уловить значение истории частной жизни знакомого героя в сюжете, надо постараться понять, как эти два сюжетных мотива связаны.

То, что любовная история вставляется в художественное произведение не только для оживления, стимуляции читательского интереса, это более или менее очевидно. Очевидно, что она, как правило, служит интересам анализа внутреннего, духовного мира человека, его эмоционального состояния, свойств, особенностей его чувств. В этих случаях история любви как бы тавтологична по отношению к самой себе. Она и сюжет и предмет сюжета. Она, что называется, и форма и содержание.

Менее очевидны случаи (но, пожалуй, более распространены), когда любовная история формализуется и становится своего рода художественным приемом, средством иносказания.

«Письма не о любви» В. Шкловского и в самом деле рассказывают о вещах, не имеющих прямого отношения к чувствам героя, влюбленного в женщину, которую зовут Аля. Интимный характер посланий выдает их проникновенная лирическая интонация. Письма не

о любви — все-таки письма о любви. Посторонние темы, описания, предметы приобретают в книге иносказательное качество, то есть переносный смысл. В метафорах, выражающих чувства героев, сжигается огромное количество материала: книжного и некнижного. Но затем самая драма неразделенной, невзаимной любви оборачивается метафорой драмы человека, разлученного с Родиной. Интимная, любовная переписка завершается официальным документом — заявлением во ВЦИК. В «заявлении» обнажается прием всей вещи: «Я вовсе не ввязываю в дело любовной истории. Аля — это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле. Я хочу в Россию».

В «Четырех четвертях» основной идейный мотив, связанный с отношением человека к исторической практике, неожиданно преломляется в истории частных отношений Зиночки и Филиппка.

Это история очень сердечных и вместе с тем драматических отношений. Прежде всего резко подчеркнута роковая нелюбовь Зиночки к Филиппку. Сделано это так: идет длинный перечень обожаемых забот и любимых предметов — «...она любила все прибранное, домашнее, свое — от сковородки до старой отцовской пепельницы», — и с новой строчки: «Но Филиппка она не любила». Снова реестр домашних подвигов. И снова: «Но она его не любила».

Рефрен — она его не любила — организует повествование и сообщает драматический колорит общей судьбе двух людей. Получилась притча о женщине, которая роковым образом была связана с одним человеком и отдала ему всю себя без остатка и была жадно влюбчива и самоотверженно любила все, что было рядом с Филиппком, вокруг Филиппка: детей, домашнюю утварь, собаку, его друзей, его работу, его удачи, наконец, свою любовь к нему, и столь же роковым образом так и не сумела полюбить того единственного в ее долгой жизни, кто любил ее, — Филиппка.

Нелюбовь Зиночки к Филиппку эхом отзывается в судьбе последнего как историка. Он пишет многие годы книгу о Ллойд-Джордже, подталкиваемый, воодушевляемый Зиночкой. Сам исторический предмет — нечто постороннее для него. Как он сам для Зиночки.

Итог частной жизни — не в роковом «не любила», а в преодолении нелюбви Зиночки — к Филиппку. И Филиппка — к своему историческому времени.

Оба сюжетных плана — частная жизнь человека и его общественно-полезная деятельность — не просто дополняют друг друга, но остраняют друга друга: они увидены друг через друга.

Предоление фатальной нелюбви, жизнь наперекор року — метафора жажды любви, ее потребности.

В свою очередь, Филиппок, Зиночка и их частная жизнь оказываются на положении метафоры в книге о жажде понимания, о потребности взаимопонимания.

История частной жизни не прибавляется к истории общечеловеческой. Она не разбавляет и не заслоняет последнюю. Она не рассматривается и как альтернативный вариант общественной деятельности. Она о с в е щ а е т и о с в я щ а е т историю с большой буквы.

Внутри новеллы о Филиппке и Зиночке этот структурный принцип повторен. Но дан как бы перевернутым: общественная деятельность человека отодвинута на второй план, а на первый выдвигается его частная жизнь.

Источник света и объект переставлены местами.

В фильме материал и метафора резко сближаются. В этом есть своя выразительная выгода.

●

У Филиппка в фильме другая профессия: он литератор, писатель. Отброшена, таким образом, внешняя мотивировка внеличностного, чисто профессионального интереса к делу, которому он служит. И дана мотивировка субъективного, личностного отношения к объективной, внеличностной действительности. Его профессией становится субъективное отношение к действительности.

Пароход прошлого транспортировал своих пассажиров в революционную Россию, он уво-



«Объяснение в любви».

зил их от пустынных пляжей, одиноких шезлонгов, от бессодержательного, безразмерного времени... Путешествие на пароходе для героя тесно связано с началом исторического времени, с заполнением временной пустоты историческим содержанием. Это первый, неясный, неотчетливый проблеск исторического самосознания, который по времени совпадает с первым движением чувства — таким же неясным и неотчетливым.

Его вторая встреча с Зиночкой и восторженная влюбленность в нее в известном смысле усиливают нерассуждающую влюбленность героя в идеалы и цели нового мира.

Герой растворен в исторической реальности без остатка.

Следующая встреча Филиппка с Зиночкой произошла сразу после его освобождения из-под ареста.

И дальше обстоятельства личной жизни героя, его восторги и разочарования, надежды и страхи тесно переплетаются с общезначимыми историческими событиями.

Частная жизнь героя то сближается с общечеловеческой историей, то отдаляется от нее.

Автор «Четырех четвертей» в конечных строчках своей книги задается вопросом, есть ли закономерность в его литературных удачах и провалах? Ответ такой: «Успех приходил ко мне не тогда, когда я кружился в потоке заманчивых тем и радужных предложений, а когда искал в искусстве свое».

«Свое», личное, частное — это своего рода оптика, через которую можно наблюдать внешний мир. Это такой способ понимания Исто-

рии и такой принцип отношения к ней. Приобретение этого принципа, как выясняется из книги Е. Габриловича, дается непросто.

Непросто он дается и Филиппку — герою фильма П. Финна и И. Авербаха «Объяснение в любви».

Увлечение теорией анархизма — попытка сугубо умственного понимания противоречивого исторического процесса, это надежда охватить разумом великие и далекие цели, «вычислить» их, раз они пока для него ненаблюдаемы, раз они находятся за чертой его конкретного, чувственного опыта. Попытка была неудачной. «Роман» с Историей получает драматическую окраску. Филиппок идет длинным, согнутым в нескольких местах коридором мимо сияющих дырок-ламп. Провалившись в одну из световых ям, он очнулся в тесной комнате, где угрюмый следователь, не вдаваясь в тонкости анархического учения, буднично сказал: не лезьте не в свое дело!

Работа в отделе уголовной хроники газеты — новая попытка понимания механизма Истории.

Филиппок с риском для жизни наблюдает, как сотрудники Угрозыска с риском для жизни обезоруживают бандитов. Понимание, однако, не дается: он видит только то, что видит зритель в детективном фильме: драки, погони, перестрелки, настороженность одних лиц, решимость и неколебимость других и так далее.

Поездка в деревню за очерком о коллективизации связана не только со сменой объекта наблюдения хроникера, но и со сменой жанра. Детектив уступает место психологической драме с ее пристальным интересом к характеру человека и той бытовой среде, в которой он сформировался. Молодая женщина у костра, невеселое пиршество в крестьянской избе, прощальное слово у могилы погибшего председателя... Филиппок смотрит, слушает, не отрываясь и не отвлекаясь, как завороженный.

Открылось, что человек может быть связан со своим временем не теоретически, не умственно, а всем естеством, кровно...

Сокращается расстояние в тысячи верст, что отделяли Филиппка от подлинных сил, направлявших ход событий. Герой чувствует свою «соразмерность» с историческим временем. Как Кройков из «Четырех четвертей».

Очерк приблизил его автора к сердцевине исторического процесса. Кончив очерк, Филиппок испытал нечто близкое к тому, что называется душевным подъемом: ему далось понимание времени сердцем, чувством. Отныне его творческий метод — проверка и перепроверка жизнью всех и всяких умозрительных построений, теорий, правильных идейных установок, всего должного чувством.

Вспомним опять Е. Габриловича и выстраданный им творческий принцип: брать из себя для своих героев и находить свое в других.

Метод совершенствуется и затем оттачивается. Филиппок в ту пору открыт в своей внутренней жизни: глубинные, сокровенные эмоции выведены наружу и оголены. Отсюда его несмешная эксцентричность, которую ясно дает почувствовать Ю. Богатырев и которая особенно отчетливо проступает на фоне основательности и внутренней замкнутости Зиночки, точно и просто сыгранной Эвой Шикульской.

Зиночка — тоже «персонаж в себе», она увидена как бы со стороны, с достаточно определенной дистанции, которая может то сокращаться, то увеличиваться, но которая ни разу не отменяется. Она всегда загадочна: и когда в настроении и без настроения, и в сказочной декорации Южного Крыма, и когда моет полы или стирает. Загадочно в ней самое смешение мечтательной романтичности и деятельной практичности.

Сцены, где выяснение отношений Зиночки и Филиппка принимают драматический оборот, особенно показательны.

В сцене ревности Филиппок кажется вывернутым наизнанку: бесформенная груда чувств и эмоций. Сам он точно улитка, покинувшая раковину. Также уязвим и на вид также неэстетичен. Зиночка, напротив, замыкается, съеживается, выражение лица делается неподвижным и непроницаемым.

Она осталась непроницаемой и когда объявила Филиппку, что уходит от него. А Филиппок снова был жалок и невесело комичен в своей растерянности перед свершившимся, в непосредственности своих чувств, и снова был нехорош, неэстетичен на вид.

Контраст этот более или менее очевиден на протяжении всей ленты. Чувства Филиппка стали его наружностью. Интимные переживания образовали его оболочку, душа стала кожей.

Душевная неуравновешенность, постоянная смятенность чувств мало-помалу приобретают значение способа бытия, формы существования.

Но эта особенность душевного уклада Филиппка, может быть, особенно резко проступает на фоне Гладышева, преуспевающего главного редактора «толстого» литературного журнала.

Гладышеву как будто нравится Зиночка. На экране мы видим начало отношений этих героев, потом есть еще намек на их продолжение (когда Гладышев перед смертью говорит о Зиночке), но то, что эти отношения почти демонстративно оставлены за кадром, подчеркивает как бы их несущественность.

Филиппок и Гладышев — стороны треугольника, но не любовного. Поприще соперничества — жизненные принципы, точнее: все тот же творческий метод.

Между Гладышевым и Фабианом, героем книги Е. Габриловича, можно заметить достаточно определенную идейную связь. Начать с того, что оба они на одной должности.

Но есть и разительные несовпадения.

Фабиан все терзался раздвоением своего естества между редактированием рапповского журнала и восторгами по поводу Бунина. Он все хотел покончить с восторгами, да не мог.

Гладышев смог. Отсюда вальяжность, победительность в манере поведения последнего, подчеркнутая исполнителем этой роли — К. Лавровым. Отсюда же его душевная комфортность, устроенность, даже респектабельность, которая оттенена рефлексией не только Филиппка, но и его литературного предшественника — Фабиана.

Гладышев хорошо устроился не в смысле должностного положения — просто он однажды и навек провел границу между теорией и практикой, идеальным и реальным, объективным и субъективным, чувством и долгом, между частной жизнью и общественно-историческим назначением и с тех пор выработал привычку не смешивать одно с другим.

До поры до времени такой принцип кажется более жизнеспособным, чем тот, которого держится Филиппок. До той поры, пока не наступила война.

Война оказалась таким «моментом», все требования которого мало было охватить разумом, его надо было еще осветить чувством.

Военный эпизод, может быть, один из самых неубедительных в фильме. И не потому, что он слишком несоразмерен с реальностью исторического события. А скорее потому, что здесь драматургу и режиссеру изменяет конкретность вйдения, отличавшая эпизоды 30-х годов. Тем не менее его значение для развиваемой темы довольно велико.

Поскольку утрачена конкретность не просто реальности, а ее вйдения, то слишком резко оказывается выпяченной в композиции произведения функция военного эпизода. Перед смертью Гладышев говорит, что Зиночка не любила его — Филиппка. Война и смерть как бы удостоверяют, сообщают непреложность и объективность этому частному высказыванию.

Военный эпизод, стало быть, выступает в той же смысловой роли, что и рефрен в новелле про Филиппка: «Но Филиппка она не любила». И едва конкретная сюжетная задача была сочтена выполненной, война на экране кончилась.

Вот эта утилитарная приспособленность огромного исторического события для нужд сюжета и то, что эта приспособленность видна невооруженным глазом, серьезно ослабляет логику развития авторской идеи.

Война (третья четверть жизни героя), более подробно введенная в сюжет, позволила бы вернее прояснить психологическую коллизию между Филиппком и Гладышевым. Но не прояснила. Поэтому по необходимости дальнейшее наше рассуждение будет носить сугубо предположительный характер.

Непотопляемый корабль Гладышева терпит крушение, а утлое, неустойчивое, неуравновешенное суденышко Филиппка устояло в бурю.

Время потребовало такой душевной сосредоточенности и такой духовной активности, которая была естественной для Филиппка и к которой оказалась неспособной душа Гладышева.

Победа одной психологической структуры над другой дана не только прямо (Гладышев погиб, а Филиппок остался в живых), но и косвенно. Мы видим, как жалко, сентиментально умирает Гладышев и с какой стоической отвагой меряет дороги войны Филиппок.

Война многое поставила на места, но не все. Вернувшись с фронта домой, Филиппок был встречен женщиной, которую считал для себя потерянной, и, стало быть, мог еще раз отпраздновать торжество своих жизненных принципов.

Но не празднует. Словно что-то мешает ему чувствовать себя победителем.

●

Мешает понимание.

Филиппок из книги мог и не знать, что Зиночка его никогда не любила.

Филиппок из фильма не мог не знать этого. Тот любил всю жизнь одного человека, а объяснял, изучал, старался понять другого.

Этот любил, чтобы понять и объяснить мир. Он сделал героиню своего романа героиней своей итоговой книги о понимании мира. Он проник в сердцевину исторического процесса, но так и не смог проникнуть в сердце любимой женщины. С историками, художниками и поэтами такое нередко случается.

Возможно, здесь есть даже закономерность. Снайпер, прицеливаясь, держит перед глазами мушку, но смотрит поверх нее, дальше. Мушка нужна для сравнения.

Аля, которой адресованы «письма не о любви», догадалась, что она для сравнения. «Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем «как» я начинаю думать о постороннем». Аля догадалась, что она — художественный прием. (Может быть, потому, что сама была писательницей?)

Зина, дочитав адресованное ей посвящение, заплакала. Впрочем, «заплакала» — не то слово: глаза постаревшей Зиночки словно нечаянно, словно ненароком упустили несколько капель влаги.

Зиночка не догадалась, что она — для сравнения. Что она «придумана», воображена для книги о жизненном принципе и том, что этот принцип не универсальный.

Мир может не удержаться на ниточке любви.

Вот еще почему приходится возвышать голос: «Мое прошлое — ты было».

Личное, интимное высказывание Филиппка завершается на публицистической ноте: «Я хочу, чтобы это знали все!»

Он еще настаивает на выстраданном методе, но уже добрую четверть жизни перестал быть его олицетворением: лицо и глаза непрозрачны. Оболочка словно затвердела, а душа переселилась в книгу (итоговую), которая, конечно же, выразительнее, проницательнее ее автора. Потому Филиппок мало что может и просто не решается ничего прибавить от себя к написанной книге. Он весь — там, под обложкой. Он сам стал «художественным приемом». Как и Зиночка. Как их любовная история.

На третьем «как» мы начинаем думать о постороннем... О судьбе идущей рядом с Филиппком девочки, для которой сознательная жизнь еще не началась.

Л. Достина

Без анализа

«СКАЖИ, ЧТО ЛЮБИШЬ МЕНЯ»
Сценарий и постановка М. Ибрагимбекова. Оператор В. Керимов. Композитор Ф. Бахар. Звукооператор А. Асадов. «Азербайджанфильм», 1979.

«ПРИЛЕТАЛА СОВА»
Сценарий М. Ибрагимбекова. Постановка Ш. Махмудбекова. Оператор А. Нариманбеков. Художник К. Наджар-Заде. Композитор Э. Сабитоглы. Звукооператор А. Керимов. «Азербайджанфильм», 1978.

Мигает сигнал на крыше милицейской машины. Пост ГАИ. У поста стоят двое — лейтенант и молодой элегантный мужчина. Другая машина мчится по берегу моря. Лейтенант и элегантный ее останавливают: «Покажите, пожалуйста, ваш груз». Водитель: «Сами открывайте, если огурцов не видели». «На суде ваш ответ произведет неблагоприятное впечатление. Пригласите понятых», — командует Элегантный, и мы догадываемся, что это следователь. Води-

тель открывает кузов. В кузове — осетрина. Следователь: «Ты бы хоть сказал, что огурцы у тебя соленые». Далее — длинный допрос водителя: где брал груз, у кого. Водитель отпирается. В следующем эпизоде — подполковник за столом кабинета снимает телефонную трубку: «Соедините меня с районным прокурором». Прокурор (в другом кабинете, у другого конца провода): «Не дам я тебе санкцию». Подполковник: «Они же тоннами истребляют осетров и севрюг, даже в запретное для лова время. И дело не только в деньгах. Они разлагают людей». Прокурор: «Для ареста улик недостаточно. Кто главный, пока не знаю». Подполковник: «Ну ладно, после того, как склад и его владелец будут найдены, ты мне сможешь дать наконец санкцию?» Прокурор: «В ту же минуту. Всего доброго».

Снова следует длинный допрос водителя, после чего следователь говорит полковнику: «В моем распоряжении целых пять суток. За это время трудно построить склад, а уж если он существует, найти можно».

Итак, по всему видно, что перед нами детектив. Хотя название фильма — «Скажи, что любишь меня», вдруг выплывающее на экран после вышеописанных кадров, несколько обескураживает...

Название другого фильма — «Прилетала сова». Не правда ли, в этом словосочетании есть что-то тревожное? Сова без дела не прилетает, и дела ее известные — черные. После первых же кадров становится ясно — не к добру эта сова. На экране — бабушка с внуком теплой ночью около своего домика на берегу моря. Бабушка, человек подвластный старинным преданиям, так прямо и говорит: «Когда она прилетает, кто-нибудь умирает или еще какое несчастье случится». Внук совершенно с ней не согласен, но все же предлагает: «Завтра же попрошу дядю Кямиля, чтобы застрелил ее. Повадилась, проклятая».

Тревожный мотив нависает над фильмом недаром. Все тут так и получается, как предсказывала бабушка. Умирает сосед — 115-летний долгожитель, про которого даже в энциклопедии писали и к которому специальный доктор был приставлен. Но нагнетаемая тревога в фильме тем не менее связана совсем не с этой неожиданной смертью, и создается впечатление, что авторам старик-долгожитель только для того и был нужен, чтобы после смерти оставить своей дочери домик у самого моря, который тут же перекупит новый владелец.

Что общего, казалось бы, между этими двумя картинами «Азербайджанфильма» — «Скажи, что любишь меня» и «Прилетала сова»? Но достаточно быстро выясняется, что они посвящены одной теме — разоблачению бесчестных людей, хищников, мошенников, деляг, живущих шикарной жизнью за счет «левого» отлова осетров, которых «они истребляют тоннами».

Действие фильма «Скажи, что любишь меня» строится как расследование, как поиски осетрового склада, владельцем которого оказывается некто Расми — с виду интеллигентный, вежливый и обходительный смотритель маяка в дачном поселке.

В фильме «Прилетала сова» показаны мирные будни крупного осетрового «мафиози» — Рашида. Вся его преступная жизнь — за кадром. В кадре же он покупает дачный домик на берегу моря и поселяется в нем со своей женой, охотно общаясь с соседями: с мальчиком и его бабушкой, с писателем и его женой. Преступник в быту — щедрый, услужливый, жизнь на берегу моря тихая. Лишь сова прилетает время от времени, внося тревожную ноту в фильм.

Итак, желание создать ленты остросоциальные, поднять важную нравственную проблематику налицо.

Ведь детектив не только безотказная приманка для зрителя, в этом жанре можно решать и серьезные проблемы. В принципе детективного сюжета о поисках следователем осетрового склада достаточно для разговора о вопросах нравственных. Но при этом недостаточно, чтобы противоборствующие силы были обозначены, и только. Необходимо, чтобы они персонифицировались в живые человеческие характеры, вызывающие наши симпатии и антипатии, активно включающие нас в действие, разворачивающееся на экране.

К сожалению, в фильме «Скажи, что любишь

меня» все герои старательно разведены по позациям. Четко и однозначно. До такой степени, что в картине, выстроенной по законам детективного жанра, отсутствует даже фабульный интерес. Мы «выходим на преступника» задолго до того, как это удается сделать элегантному следователю. Несмотря на то, что уличаемый браконьер Расми с виду услужливый и обходительный, в нем ясно просвечивает «отрицательность». Как и другие герои первого и второго фильмов, он открыто и не таясь декларирует свои жизненные принципы. Сокрытыми остаются до поры до времени лишь преступные махинации отрицательных героев. Но их жизненная устремленность никого обмануть не может.

Авторы фильма, сознавая, надо думать, определенную спрямленность в развитии событий (о развитии образов героев говорить здесь, увы, не приходится), пытаются обогатить действие, вызвать добавочный интерес зрителя, безучастного к детективной интриге. С этой целью в картину введен параллельный сюжет. Юноша любит девушку. Однажды прямо рядом со своими дачными домиками на берегу моря они находят нефть. Перед ними встает альтернатива: рассказать о своей находке и дать стране новое месторождение нефти или скрыть его, ибо если это месторождение задействуют, их дачные домики будут снесены с лица земли. Молодой герой выбирает первый путь. Девушка же склоняется к тому, чтобы оставить все как есть, считая, что юношей во многом руководит тщеславие.

Стремление авторов увязать оба сюжетных узла в единый вопрос о нравственном и безнравственном отношении к жизни очевидно. История о юноше и девушке и найденной ими нефти также должна поднять детективный сюжет на уровень нравственной проблематики. Тем самым безыскусной истории о мошенничестве и мошенниках авторы хотят придать обобщенное звучание. Ведь выбор между журавлем в небе и синицей в руке — это тест на бескорыстие, а также напоминание: береги честь смолоду.

Но возникший нравственный конфликт угасает сам собой. Колебаний девушки хватает на один день, у юноши они совсем мимолетны и несерьезны. Так что проблема уходит, как вода в песок, тем более что никаких залежей нефти не оказалось: просто прорвалась какая-то труба и образовалась нефтяная лужа. Зато именно эта лужа привела к искомому складу, так как путь к ней не в переносном, а в прямом смысле лежал именно через дачный участок, где хозяйничал Расми и где были наконец обнаружены осетровые «залежи».

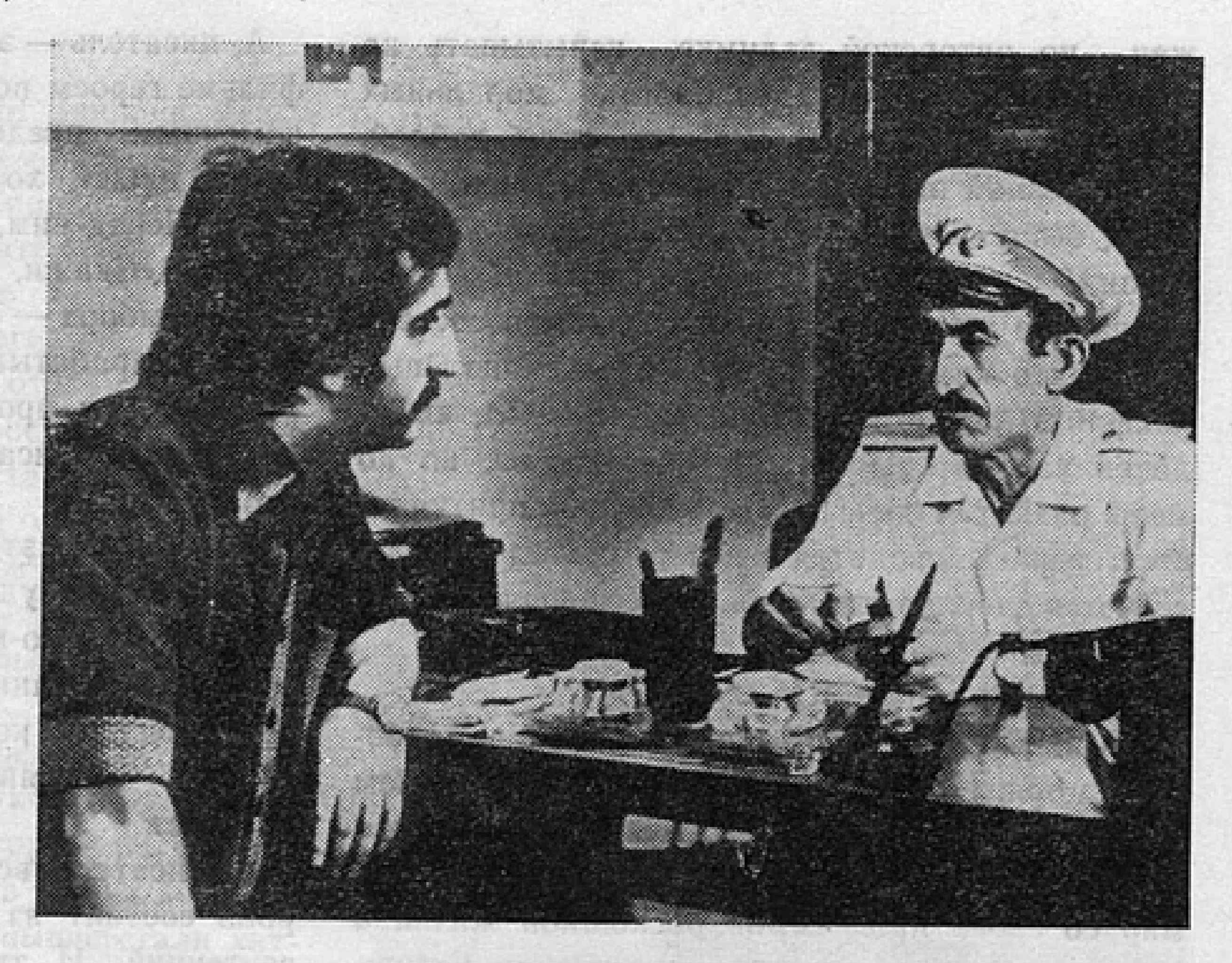
Известно, как губит себя на корню всякая серьезная проблема, если экрану не веришь ни в чем — ни сюжетным ситуациям, ни их разработке, ни актерам, ни пластическому решению...

Можно ли увязать судьбы и события в единое целое, если следователь, пришедший в поселок искать осетровый склад, случайно столкнувшись с молодым героем и потом, по ходу своих розысков встречая его раза два на берегу моря, оказывает на него формирующее влияние своими закадровыми беседами? Следователь, видимо, в простой и доступной форме открывает юному герою глаза на жизнь. И мы, что называется, на слово должны поверить, будто своим честным поступком в «деле с нефтью» юноша обязан благотворному воздействию следователя.

Противоположное влияние, по замыслу авторов, молодой герой должен испытывать со стороны преступника Расми. Смотритель маяка приходит в гости в дачный домик как добрый знакомый, приносит матери героя цветы и осетров и ведет разговоры о том, что все люди в жизни шустрят и приспосабливаются. Но его взгляды настолько заведомо негативны, что эта авторская идея зависает в пустоте, так как слова Расми никакого отклика в душе юноши не находят, в его поступках не отражаются.

Итак, добавочные фабульные мотивы внутри детективного сюжета существенного содержания в развитие действия не вносят. Во-первых, потому, что события и текст организованы в кадре только с целью наглядно-назидательной, а не с целью продвинуться в глубь человека. А во-вторых, до самого конца остается непонятным, какого рода художественные задачи ставили перед собой авторы, тем более что

«Скажи, что любишь меня». Следователь — Н. Расул-Заде, Милиционер — Н. Расулов



заключительные кадры, когда девушка требует от юноши: «Скажи, что любишь меня», окончательно запутывают зрителя, который теперь склонен предположить, что, может быть, авторы имели в виду вовсе не детектив, а поэтический рассказ о первой любви.

Стоило преступнику быть пойманным, как героиня велит герою сознаться в том, что он ее любит. Когда такие совпадения втянуты в орбиту единого фильма, то следует предположить, что первое связано со вторым по какому-то художественному счету. Значит, зародившееся чувство каким-то образом сопрягается с тем, что всю картину искали матерого преступника? Каким? Ответа фильм не дает, и приходится в результате признать, что параллельные сюжеты соединены механически. В результате не ясен жанр — то ли это детектив, то ли лирическая повесть. Но даже если пойти на поводу у авторов и предположить, что перед нами некий новый вид кинопроизведения — «лирический детектив» (ведь смешение жанров еще никем не отменялось), то и в этом случае мы ничем не сумеем объяснить открыточность, назывную знаковость кадров, заявленных, как поэтические, разбросанных в фильме то там, то сям. А поэзия экрана, как известно, рождается движением образов, раскрывающим душевные движения героев.

Итак, коль скоро жанр не выявлен, то и актерское поведение просто пущено по воле волн. Одни исполнители играют только сюжет, другие изображают некие маски, третьи пытаются погрузить зрителей в лирические переживания...

Фильм не скреплен внутренней художественной идеей, он ограничивается немудреной декларативной прописью, а это опасно тем, что приучает зрителя к банальности мышления и восприятия.

●

В фильме «Прилетала сова», который задуман как социально-бытовая драма, поначалу предполагается более серьезный разговор. Но чем дальше, тем становится очевиднее, что обе картины, несмотря на жанровое различие, в общем построены однотипно.

И здесь, несмотря на отсутствие детективной интриги, авторский интерес к образу не поднимается выше фабульной задачи: уличить и вывести на чистую воду отрицательного героя. Дальше стремления обнаружить преступника и изолировать его фильм не идет.

И здесь есть некий юный герой, который дол-

жен, по авторской задумке, испытывать на себе влияние противоположных моральных сил — добра и зла. В качестве силы доброй, нравственной выступает писатель Кямиль, силу злую, безнравственную олицетворяет мошенник Рашид.

Главное же сходство обоих фильмов состоит в том, что каждый намеченный потенциальный конфликт уходит в никуда, обрывается, выводится за кадр. Проблемы называются, но по мере развития действия острота их притупляется, вернее, сводится на нет. Фильм довольствуется декларативными, бесконфликтными решениями.

Приведем примеры.

...Жизнь обитателей дачных домиков на берегу моря неожиданно нарушается вселением в один из них бесстыдного нувориша, алчного обывателя, настырно вторгающегося в чужой мир со своей программой роскошной жизни и мещанской добродетели. Где надо, он услужлив, любит красивые слова и про всех все знает: как кому жить и что для этого делать.

Отвлечемся от уровня разбираемого фильма и вспомним чеховскую Наташу из «Трех сестер». Она вползла в дом невинной овечкой, и дом Прозоровых рухнул. Всем жить стало тошно, тяжко, невмоготу. И если бы история Рашида, на первый взгляд, безобидного и даже спешащего на помощь каждому, а на самом деле страшного человека, была рассказана всерьез, драматически, фильм мог бы состояться.

Но в картине серьезное явление хотя и обозначено, однако никак не проанализировано — ни на социальном, ни на психологическом, ни на публицистическом уровне. Что это за личность — Рашид, почему у одних он вызывает неосознанную антипатию, у других — снисходительное отношение, у третьих — полное, но пассивное неприятие — вот в чем должен был разобраться фильм, тогда можно было бы извлечь из него полезные нравственные уроки. Картина от такого анализа отказывается, по сути априорно разоблачая в Рашиде человека безнравственного. Ведь уже при первом же знакомстве с Рашидом ясно, что это «отрицательный герой».

А писатель — это тоже ясно — является в фильме героем положительным, выступает полномочным представителем добродетели. Он много пишет, хотя произведения его не печатают. Перед ним, как и перед молодым героем фильма «Скажи, что любишь меня», стоит проблема выбора — бросить свое сочинительство и начать зарабатывать деньги либо устоять перед напором прозы жизни и остаться верным призванию. Писатель выбирает бескомпромиссное решение.

Однако и в этой ситуации, и в других, связанных с его судьбой, нет ни внутренней борьбы, ни сколько-нибудь глубоких психологических переживаний. Нет в характере героя и той цельности, которая бы не наклеивалась как ярлык, а выявлялась изнутри как свойство личности.

В писателе все дано назывным путем, его роль состоит из готовых прописей, дежурных сентенций. И трудно поверить, чтобы такая безликая, схематичная фигура могла, как это показано в фильме, привлечь к себе юного восприимчивого героя.

Сюжетная линия, связанная с писателем и его красавицей женой, функционально выполняет ту же роль, что и сюжетная линия юноши и девушки в фильме «Скажи, что любишь меня». Она вводится с целью обогащения нравственной проблематики за счет добавочных сюжетных колен. Построена эта дополнительная линия по такому же типу, что и нравоучительный сюжет в фильме «Скажи, что любишь меня». Писатель — максималист, а жена его позиций не разделяет и уходит от него. Вот и вся проблема.

Стоит оговорить, что разногласия супругов снова за кадром: нас посвящают только в конечные результаты. Мы узнаем, что жена писателя покинула его дом, а потом так же неожиданно, как удалилась, появляется в вечернем сумраке на морском берегу, и муж заключает ее в свои объятия.

Все возвращается на круги своя, и, таким образом, дачные домики на берегу моря можно воспринять как образ бескомпромиссной добродетели и вознагражденной твердости духа.

●

Обе картины — «Скажи, что любишь меня» и «Прилетала сова» — о современности, ставят вопрос о нравственном и безнравственном отношении к жизни, о потребительстве и хищничестве, об оскудении души как печальном следствии деляческой психологии.

Однако исполнение далеко от замысла. Оба фильма исходят из единой посылки: добро и зло разведены по разным станам как некие метафизические категории, не меняющиеся во времени. Ни в том, ни в другом фильме нет ни социального фона, ни внутренней борьбы, нет исследования обстоятельств и мотивов поведения героев.

Их поступки опять-таки определяются изначальной установкой: существуют хорошие люди и дурные. Надо быть осторожным, чтобы не ошибиться и не перепутать в жизни хорошее с плохим. Потому что плохие нынче стали хитрые, изворотливые, ушлые. Они и книжки читают, и цветы женщинам дарят, и детей на каруселях катают — словом, внешне вроде бы походят на хороших людей. Правда, все это относится к «главарям». Что же касается их рядовых пособников, то тут проблема решается конструктивно: актеры на эти роли подобраны по типажному принципу. Здесь от дурного человека за версту тянет дурным человеком, как от гниющей осетрины.

Если на экране появляется герой с тяжелым, неподвижным лицом и низким лбом (как Рафик из «Скажи, что любишь меня»), то пусть он даже клянется, что много времени проводит в библиотеке имени Ахундова — мы ему ни за что не поверим. Если человек непомерной плоти, как пивная бочка, да еще и не знает приличных манер, ест, чавкая, несмотря на воспитательные усилия своей спутницы, тут уж ясно: ворует.

Если женщина толста, одета аляповато и с крикливым голосом (Адель в фильме «Прилетала сова»), она может быть только женой стяжателя.

Порядочных людей в этих фильмах тоже издалека видно. В картине «Скажи, что любишь меня» это следователь. Ему по должности надлежит быть хорошим и честным. Он и выглядит неплохо — одет элегантно и по моде. Ему даже говорят по ходу действия: «Вы не похожи на следователя». Правильно, не похож. Он похож на киноактера.



«Прилетала сова». Таир — Эмин Кафар-Заде

Другие хорошие люди появляются на экране, чтобы сказать несколько многозначительных слов о правильной жизни. Например, отец юноши, к которому тот обращается за советом в связи с найденной нефтью, предоставляет сыну все решать самому: «Представь, что у тебя есть сын. Ты знаешь, что он нормальный, умный человек. И вот однажды он приходит к тебе и спрашивает: папа, быть мне порядочным человеком или нет? Что бы ты ему посоветовал?» Быть может, разговор отца с сыном не кончался на этой многомысленной фразе и имел продолжение, но мы этого не знаем и не узнаем никогда, ибо авторы непосредственно вслед за столь значимым в системе фильма разговором монтируют клетку с попугаем в кабинете милиционера. Вообще-то такая монтаж-

ная фраза не случайна. Поставленные сколько-нибудь серьезно вопросы обрываются на полуслове. Перед нами что-то вроде знакомой системы намеков на жизненные явления, о которых мы все хорошо знаем. Мигнула лампочка и потухла. В этом плане весьма характерна одна сцена из фильма «Прилетала сова».

Писатель, принимая Рашида с женой, включает телевизор, по которому идет прямая передача из зала суда. Судят крупных спекулянтов. Рашид говорит, что он бы таких людей расстреливал. Писатель произносит речь о хищниках нового типа: «Да, внешне они ничем не отличаются от нормальных людей. Они так хорошо научились притворяться настоящими людьми. Распознать их становится все трудней. Человек как человек. Книги покупает... На собраниях выступает, правильные вещи говорит. Таких людей можно встретить повсюду... Разница в маленькой, но важной детали. Предс авь себе человека с образованием, но без моральных устоев, знающего, но без внутренней культуры. Это позволяет ему принимать в институт людей за деньги». Рашид: «Как же избавиться от таких людей?» Писатель: «Если бы я знал сам! По-моему, это проблема, которую должны решать не мы».

Вот тебе и раз! Зачем же тогда огород городить? А кто должен решать? Следственные органы? Выходит, авторы всерьез сказали себе: это проблема, которую должны решать не мы. «Решать проблему» в данном контексте читается как «ставить». Или мы здесь чего-то не поняли? Но ведь искусство, хотя и не задается целью привести преступника на скамью подсудимых, занимается анализом социальных проблем и тем самым решает их на нравственном уровне. Почему авторы вместе со своим рупорным героем открещиваются от уже поставленных ими вопросов, — это остается неясным.

Еще большее недоумение в этих фильмах вызывает то, что оба они сняты по произведениям Максуда Ибрагимбекова. Картину «Прилетала сова» по его повести и сценарию снял режиссер Ш. Махмудбеков. «Скажи, что любишь меня» Максуд Ибрагимбеков снимал по своему сценарию сам.

Мы глубоко ценим писательский талант и мастерство Максуда Ибрагимбекова. Ведь как раз в сфере разработки вопросов нравственных ему удалось в литературе сделать многое. В его произведениях есть правда жизни, ощущение ее драматизма и золотая нить человеческого в человеке, побеждающего вопреки самым тяжким обстоятельствам, торжествующего над бездуховностью. Однако эти его картины разочаровывают. Сценарий «Скажи, что любишь меня», увы, не лучшее произведение писателя. Повесть «Прилетала сова» в экранной интерпретации выглядит весьма схематичной.

Хочется надеяться, что творчество М. Ибрагимбекова станет основой талантливых, глубоких и серьезных картин, которые действительно послужат нравственному воспитанию зрителя.

Хочется верить и в то, что студия «Азербайджанфильм» будет куда более требовательной, чем сейчас, к качеству выпускаемых фильмов, которые, надо думать, она хочет адресовать широкому, всесоюзному зрителю.

И. Вайсфельд

Талант человеческого общения

«ДЕРЗАЙТЕ, ВЫ ТАЛАНТЛИВЫ»
Сценарий Э. Дубровского. Режиссер Ф. Соболев. Операторы Н. Мандрич, Г. Лемешев. «Киевнаучфильм», 1979.

В картине Федерико Феллини «Репетиция оркестра» дирижер говорит о себе и своих музыкантах (передаю смысл не текстуально): единственное, что нас объединяет, — это недоверие друг к другу, неуважение и злоба. Мы как одна развалившаяся семья...

Можно ли объединить таких людей?

В картине Феллини они в конце концов


«Дерзайте, вы талантливы»

объединяются. Но соединяют их не симпатии, привязанности, долг — они разрушены, размыты. И соединяет их даже не музыка: сколько ни репетировал оркестр, общности, единства, не возникло — слишком велико влияние стрессов, душевной неустроенности.

Встряхнуться и отрезветь (в прямом и переносном смысле слова — в перерыве они приняли немало спиртного) их заставило необъясненное стихийное бедствие. Внезапно рушится стена. Репетиционный зал в столбах пыли, в грохоте ада: апокалипсис!

Кое-как оправившись от потрясения, от пережитого ужаса, музыканты рассаживаются на чудом сохранившейся площадке. Только сейчас они отбросили ссоры, свары, самоуничижения и самовозвышения. Музыка наконец-то зазвучала стройно, едино, чуть ли не торжественно.

Не знаю, верит ли Феллини в нарисованную им утопическую картину, но видно, что он хочет верить, хочет искренне, страстно. В условном оптимизме финала заключена, однако, и тревога художника. Феллини мучает, терзает мысль о разрозненности людей. И не его одного.

В умном, тонком памфлете Бунюэля «Ангелы истребления» раскрывается ситуация, созвучная изображенной в знаменитой пьесе «Потоп». В фильме группа аристократов и полуаристократов оказывается отрезанной от внешнего мира. Нет слуг. Нечего есть. Нет «сферы обслуживания». Все надо делать самим. Никто ни на что не способен, никто не знает, что такое реальный быт. И, главное все врозь, все эгоцентрики, так сказать, генетически. Всех их, как у Феллини, объединяет недоверие, вражда друг к другу. У Бунюэля — никаких иллюзий. Он знает, всеми нервными окончаниями ощущает, что в этом слое социальной иерархии не остается места для добрых чувств, для идеалов, для солидарности.

Заслуга таких художников, как Феллини, Бунюэль, Бергман, заключается в том, что они с кровоточащей откровенностью, талантливо раскрыли трагедию индивидуалистического сепаратизма, эгоцентричности, резко противопоставили себя подрумяненному, подслащенному, выдуманному, фальсифицированному представлению о буржуазном образе жизни, который создается средствами массовой информации, колоссальными тиражами периодики, книг, фильмов, дискотеками — иногда грубо, чаще — искусно, но всегда в огромных масштабах и настойчиво, повседневно.

Образный мир, создаваемый лучшими мастерами советского кино на протяжении всей его истории и сегодня, отражая действительность революционной борьбы и формирования нового общественного устройства, — это мир преодоления разобщенности, преодоления хуторской психологии и социальной практики, мир складывающейся, выковывающейся, выстраданной солидарности.

Такой образ возникает и тогда, когда художник обращается к выдающимся историческим картинам, будь то «Конец Санкт-Петербурга», «Мы из Кронштадта», «Окраина» или «Судьба человека», и когда предметом искусства становится кажущаяся малоприметной повседневность, — и она обнажает неповторимую диалектику общности. Эта общность возникает в ситуациях, несовместимых с дистиллированной безжизненностью, бесконфликтностью, идилличностью. Достойные примеры — «Крылья», «Премия», «Сто дней после детства». Нарушая традицию обращения только к игровому кино, назову «Семь шагов за горизонт», «Час ученичества» (подобных фильмов можно было бы вспомнить немало). И если советским художникам есть себя в чем упрекнуть, то это в ослаблении образности, в потере качества. Прав поэт, когда говорит, что «мальчики иных веков» верную найдут основу для оценки нашего времени:

Но не сумеют так дышать,
Как мы дышали, как дружили,
Как жили мы, как впопыхах
Плохие песни мы сложили
О поразительных делах...[1]

Вот почему мы радуемся и обязаны привлечь внимание зрителя к принципиальным поискам и счастливым свершениям кинематографистов. В данном контексте я имею в виду вполне скромную и вполне показательную картину «Дерзайте, вы талантливы». Пишу о ней не для того, чтобы сравнивать Феликса Соболева с Федерико Феллини (впрочем, почему бы не сопоставить разнородные явления?!), а для того, чтобы на одном микропримере рассмотреть интереснейший «макро» вопрос, один из основных в искусстве кино — и игровом и неигровом.

Картина «Дерзайте, вы талантливы» посвящена проблеме, в которой ни автор этих строк, ни подавляющее большинство читателей не являются специалистами, — проблеме самостоятельного применения советскими университетскими педагогами Галиной Александровной Китайгородской и Мариной Андреевной Майоровой системы скоростного обучения иностранным языкам, разработанной болгарским педагогом Георгием Лозановым. Схема занятий, о которой повествуется в картине, достаточно проста: за три недели слушатели должны усвоить минимум знаний; не отдельные слова, но их сочетания, произносимые в том разговорном контексте, в котором строится последовательность обучения. Критический момент наступает на пятнадцатый день: иным ученикам груз кажется непосильным, но этот перевал преодолевается и к назначенному сроку слушатели выходят на финишную прямую: намечаемый минимум знаний усваивается. Авторы фильма не ставят своей задачей всесторонний анализ эксперимента, особенностей отбора кандидатов, трудностей и нерешенных вопросов, выявленных практикой; они стремились показать на экране реализацию замысла в действии, охарактеризовать его суть. Проблема хотя и любопытнейшая, но все же, как видим, относительно узкая — не более чем ответвление от общей концепции воспитания, обучения подрастающего поколения.

Общезначимость и уникальность решения, найденного авторами фильма «Дерзайте, вы талантливы», в том, прежде всего, что они точно, с заражающим вдохновением излагают суть научно-педагогического эксперимента, нетрадиционного, самого по себе увлекательного, и вместе с тем вторгаются в область социальной психологии и — еще шире — социального воспитания, формирования коллективного мышления и поведения.

В творческо-кинематографическом плане фильм Соболева и его товарищей сам представляет собой эксперимент создания образа складывающегося на наших глазах коллектива индивидуальностей и единомышленников, причем

[1] Эти строки Бориса Слуцкого — из сценария «Мне двадцать лет». — Цит. по кн.: Геннадий Шпаликов. Избранное. М., «Искусство», 1979, стр. 90.


«Дерзайте, вы талантливы»

для создания этого образа используются средства современного научно-популярного кино.

Что надо подразумевать под современностью научно-популярного кино?

Можно ответить на этот вопрос так: включение приемов, практики как документального (репортаж), так и игрового кино. Такой ответ будет верным, но недостаточным.

Современный научно-популярный фильм предполагает раскрытие не только научной проблемы, но и личности человека, ее разрешающего, над ней работающего, предполагает возможность показа творческой идеи ученого в динамике, в ее становлении. В подобных случаях зритель сам как бы втягивается, «врастает» в процесс ее движения, усиливается эффект его соучастия. Научная проблематика предстает перед зрителем в ее дидактическом содержании (к которому нельзя относиться как к чему-то предосудительному, заведомо утомительному, скучному, необходимо формальному, хотя по-особому трактованному). Дидактические потенциалы и конкретная направленность темы могут реализовываться в психологическом и эмоциональном плане. Это не кентавр, не сосуществование элементов игрового и неигрового кино, а новая образная структура, нерасторжимое единство. Вероятно, оно требует теперь другого наименования: слово «популярный», отражая, правда, благороднейшее назначение этой области кино, все-таки не отражает момента познания научной истины и в ходе написания сценария, и в ходе постановки, и в час восприятия фильма. Не случайно многие практики, не ожидая нового термина, называют свои фильмы просто научными (без добавления «популярными»)... Может быть, привьется термин более емкий: научно-познавательное кино?

Во всяком случае, этот термин применим к картине «Дерзайте, вы талантливы».

В ней движутся во взаимопереплетении два познавательных потока, два психологических и эмоциональных среза — собственно изучение языка и преодоление слушателями недоверия друг к другу, скованности, отчужденности. Китайгородская так излагает концепцию обучения:

— Обучение всегда было процессом индивидуальным: учитель — ученик, даже если этих учеников сорок. Мы уверены в обратном: обучение должно быть коллективным. Мы учим не языку, а общению на языке (сформулирован прекрасный синтез! — *И. В.*). Поэтому успех

одного — условие успеха всех. Так рождается коллектив. Так рождается коллективный успех.

Это — исходный рубеж (хотя педагог формулирует его не с самого начала занятий).

А с самого начала — иное.

Коллектив начинается с игры. Сколько бы тебе ни было лет, но здесь, на этих университетских курсах, ты — участник своеобразного ансамбля, ты все время импровизируешь, все время исполняешь какую-нибудь роль.

Учитель сразу же обращается к ученикам на незнакомом, но подлежащем изучению языке — французском. Ты не сразу понимаешь? Поможет игра.

Тот, кто смотрел телевизионную картину «Уроки французского», помнит, что молодая учительница иностранного языка в первой послевоенной сельской школе с малышами поступает точно также: с ходу начинает говорить с ними по-французски, и вскоре ребята перестают бояться неизвестности, втягигаются в затеянную игру. Вне игры себя теперь и не представляют. Игра включает мимику, жест, манеру держаться — язык, понятный всем.

«Используйте всю богатую палитру общения, — говорит Китайгородская. — В жизни вы ведь общаетесь не только словами. Мимика, жест, интонация, ритм — ваши союзники».

Еще один важный фактор педагогического эксперимента, по мнению учителей, самый важный, — это «обязательное эмоциональное сопереживание». Занятие начинается с представления, с игры. Олю спрашивают: «Ты кто? Летчик? Спасибо. Зульфия... Солдат? Спасибо. Жанна!» Курсанты — за нее шутя, а, оказывается, всерьез, хором отвечают: «Она дирижер!»

Постепенно роли устанавливаются и закрепляются, начинается то, что представляет собой коллективное творчество.

В этот момент сформировываются з а н я т и я. Никакого предварительного грамматического разбора. Мы ведь с вами, читатель, с младенчества «изучали» свой язык, действуя, живя в языке. В какой-то мере Китайгородская и Майорова восстанавливают подобную модель, приспосабливая ее к возрасту, опыту данной аудитории. Анализ не противопоставляется игре. Через игру, эмоциональное действование — к постижению, обогащению полученных знаний, их закреплению.

Занятие превращается сначала в диалог: учитель — это одна из действующих «сил»; другая «сила» — аудитория как целое. Постепенно эта вторая сила дифференцируется: появляются роли — летчика, дирижера, солдата и так далее. Это уже не диалог с двумя действующими лицами, а п о л и ф о н и я — многоголосое построение, так сказать, оркестр.

Автору этих строк, как педагогу, чрезвычайно важен принцип, согласно которому здесь нет провозглашающего истину учителя и усваивающих объектов — учеников, обреченных на пассивное восприятие предложенного материала.

Обе стороны — действующие, активные, творческие.

Нечто похожее я наблюдал на занятиях по основам киноискусства в старших классах средней школы. Так, учительница в средней школе в Алма-Ате посвятила занятие фильмам А. Тарковского. Разбирали «Иваново детство». Для начала учительница Людмила Титовна Антонова показала фотокадр из картины: крупный плана Ивана, лицо опутано паутиной. Фон — обгоревшие деревья. Сопоставляли этот кадр с другими, вспоминали, какую роль этот момент играет во всем движении событий картины, движении художественной идеи. Участвовали все. Людмила Титовна вела себя так, как будто она только сейчас, в этот момент, с этими вот ребятами выясняет смысловые и эмоциональные глубины характера, обстоятельства, изобразительные приемы, воздействующие на нас. Конечно же, у учительницы была своя сверхзадача; она пришла подготовленная, но драматургия урока строилась на постепенном прояснении истины через сопоставление, сопряжение и даже противопоставление живых впечатлений, оценок учащихся. Форма занятий приближалась к тому полифоническому действованию, о котором говорилось выше. Через впечатление — к постижению. Ощущение, интуиция рассматриваются как разведчик мысли, как реальное бытие человеческого познания. В психологическом отношении занятие в алмаатинской школе имело еще одно веское досто-

инство, перекликающееся с тем, что мы видим на экране в картине «Дерзайте, вы талантливы». Для Людмилы Титовны общение с учениками, диалоги с каждым в отдельности и, в конечном итоге, со всеми ними вместе были не скроенным спектаклем, где учительница все заранее расписала, предвидела и только ребятам могло показаться, что они сами до всего дошли. Нет, и в самом деле урок принес много плодотворного, в самом деле учительница услышала немало свежих суждений, предвидеть которые не было возможности.

По своему собственному опыту преподавания во ВГИКе я убедился в том, что общение с аудиторией содержит качества диалога между педагогом и учениками вот в каком смысле. Конечно же, лекция, семинар непременно должны содержать потенциал знаний, за которыми студент пришел в вуз. Но и педагог в общении с молодежью сам получает новое, неожиданное. Когда я слушаю выступления студентов на семинаре, читаю их мини-исследования, сценарии, смотрю на экране работы, когда просто беседую с ними в перерывах между занятиями, то я всегда получаю новые знания. Одна из счастливейших особенностей нашей педагогической жизни заключается в этом взаимном обогащении, в этих диалогах, в ожидании открытий, которое приносит общение педагогу.

Прямой аналогии между подготовкой мастеров кино в уникальном вузе и усвоением иностранного языка на краткосрочных курсах быть не может хотя бы потому, что Китайгородская и Майорова ровно ничего не получат в смысле знания иностранных языков от своих учеников. Но разве к этому сводится общение?!

В том-то и соль, что основные «персонажи» картины Соболева — педагоги — не сводят все к «проработке» тех или иных знаний. Преподавая, они разрушают недоверие между учениками, устанавливают контакты между ними, создают то, что мы вправе назвать педагогическим чудом, — создают коллектив. Рушится разобщение, формируется единство, целостность. Исчезает раскованность, возникает атмосфера творчества. На наших глазах в картине «Дерзайте, вы талантливы» передаются черты эмоционального воспитания, которое необходимо со школьной скамьи и не только в ходе изучения иностранного языка.

В. А. Сухомлинский в книге о воспитании школьника писал:

«Каждый мальчик, каждая девочка должны пройти длительную школу ощущений и восприятий, которая выработала бы у каждого широкий диапазон чувств...» [2]

Сухомлинский предлагал в первом классе не ставить двойки. Поступление в школу, первые шаги — радость. Воспитывать радостью. Воспитывать на положительных эмоциях.

В картине Соболева Китайгородская говорит:

— Когда человек творит, он всегда наслаждается...

В финале фильма мы видим на экране выпускной вечер. На него пришли выпускники прежних лет. О чем же они говорят, вспоминая прошлое?

Они говорят о главном. Приведу некоторые из высказываний: «Мы всегда вспоминаем с большой теплотой эти занятия вечером после работы. Это были не уроки. Это был скорее праздник человеческого общения».

«Когда я начала заниматься, я погрузилась в атмосферу радости, праздника, который всегда со мной. Но самая большая радость — это видеть моих друзей, и, конечно, моего преподавателя...»

Праздник с экрана передается зрителю. Он получает заряд положительных эмоций. Знания об интересном и многозначном педагогическом эксперименте. Он видит на экране и кинематографический эксперимент: средствами современного научно-познавательного кино раскрывается коллективный портрет, создается образ людей думающих, эмоциональных, наделенных чувством локтя, людей нового мира.

Скромный по задаче, фильм «Дерзайте, вы талантливы» «вписывается» в поиски кинематографистов наших дней, он всем своим строем отвергает устаревшее в педагогике, социальной психологии и в самом искусстве экрана, и новое, положительное утверждает свободно, раскованно, убежденно.

---

[2] В. А. Сухомлинский. Рождение гражданина. М., «Молодая гвардия», 1971, стр. 248.



Ж. Прохоренко

Грани души

Зрители до сих пор помнят первые работы в кино Жанны Прохоренко. Это и не удивительно — фильмы «Баллада о солдате», «А если это любовь?» стали этапными в нашем кинематографе, прочно вошли в репертуар кинотеатров и телевидения. Актерский облик Жанны Прохоренко поэтому для многих еще и сейчас определяется задушевностью, лиризмом, юной непосредственностью ее первых героинь. В дальнейшем Прохоренко случалось играть разные роли — в детективах, комедиях, в экранизациях классики. Но все эти роли, хотя среди них были и общепризнанные удачи, не внесли существенной перемены в облик актрисы, перелом наступил сейчас, в последнее время, когда актриса выступила почти одновременно с тремя большими работами в фильмах «Приезжая», «На новом месте», «Близкая даль». Все три картины поставлены на «Мосфильме» по сценариям Артура Макарова и затрагивают актуальные проблемы современной деревни. И все три прорисовывают какой-то новый облик Прохоренко, позволяют говорить о ее новых открытиях в работе над образом современной женщины. С разговора об этих новых ролях и начинается наш диалог с актрисой.

— Можно ли сказать, что для вас сейчас открылся новый этап в творчестве, что в последних ролях иной, даже несколько неожиданной гранью повернулась ваша актерская тема в кино?

— Актерская тема... Думаю, что не многим удается на нее выйти. Для этого необходимо определенное стечение обстоятельств, нередко случайных. И вообще я считаю, что актер должен играть разные роли, исследовать разные темы. Другое дело — индивидуальность артиста. Она может ощущаться в характерах совсем непохожих, даже противоположных.

— И все же в героинях ваших последних фильмов проявились какие-то новые, не знакомые нам черты — сила и крепость характера, чувство долга и внутренняя убежденность, у этих женщин довольно отчетливо выражено общественное лицо.

— Вот вы говорите «проявились». А ведь все это было во мне и раньше. Когда еще студенткой я начала сниматься в «Балладе о солдате», мне скорее были свойственны не «задушевность» и «лиричность» (любимые эпитеты, которыми награждали меня критики), а более мальчишеская резкость, спортивность. Но Григорий Чухрай увидел мою Шуру такой — и «вытащил» те черты, которые были важны именно для этого образа. При этом он в значительной степени исходил из чисто внешних данных, говорил мне: «Ты похожа на многих и все же индивидуальна». Я же хочу подчеркнуть, что в действительности была совсем другой, поэтому нам вместе с Чухраем приходилось сознательно убирать, затушевывать некоторые присущие мне качества. К сожалению, в дальнейшем многие, в том числе режиссеры, исходили из однажды уже найденного, и в этом была для меня острая опасность стереотипа, повтора. Приходилось отказываться от многих предложений, ждать *своей* роли. Так что ничего столь уж неожиданного в моих новых героинях для меня нет. Натура человека многогранна, а актера в особенности. Нужны только условия, чтобы она проявилась наиболее полно.

— Итак, речь идет в некотором смысле о возвращении к себе? Что способствовало этому?

— Большинство актеров знают, как важно встретить режиссера - единомышленника. Но, пожалуй, не менее важно, чтобы драматургия фильма была ориентирована, «играла» на актера. В трех последних сценариях женские роли писались с учетом моих актерских данных. И хотя эти роли не похожи одна на другую, есть нечто, что их объединяет. Вероятно то, что каждую я играла с полной отдачей, вложила в образы моих героинь немало душевных сил.

Мне кажется, что своеобразной подготовкой к последним работам было для меня участие в нескольких картинах,

где я играла роли небольшие, эпизодические, которые я, кстати, люблю. Это, прежде всего, роль следователя в «Калине красной», эпизоды в картинах «От зари до зари», «Полковник в отставке». Эпизодические роли заставляют актера сконцентрироваться, поскольку времени на экране тебе отведено немного, и ты должна максимально использовать его, обрисовать и прошлую жизнь своей героини, и ее характер. Маленькие роли учат не пропускать мелочей, не расслабляться — а это оказывается потом важным и для больших ролей.

— Что в ваших новых работах было наиболее трудным и как вы пришли к пониманию и решению своей актерской задачи?

— Героиня фильма «Приезжая», учительница Мария, попадает в мир своеобразных, весьма колоритных персонажей. И хотя Мария главное действующее лицо картины, она не совершает каких-то особенных, экстраординарных поступков. Ее педагогические методы, как и чисто человеческие побуждения, довольно обычны. Я определяла для себя Марию как «среднего хорошего человека». Тем важнее было понять, объяснить, почему заезжая учительница вызывает к себе симпатию с первого взгляда. В ней нет никакой позы. Полная искренность, открытость. В ее предыдущей жизни далеко не все удалось, и она не скрывает этого. Но за откровенностью стоит вовсе не наивность, не инфантильность. Есть в Марии какая-то внутренняя убежденность, женское и человеческое достоинство. Ее независимая самостоятельная манера мыслить, ее душевность притягивают, находят отклик в окружающих. Именно этот глубокий внутренний мир, проявляющийся не столько в поступках, сколько в скрытых душевных движениях, мне хотелось сыграть, и в этом, пожалуй, была главная сложность работы.

— Видимо, потому, что вы шли от внутреннего мира своих героинь, они одинаково естественно и органично проявляют себя как в общественном плане, так и в сфере личной жизни. Это особенно отчетливо сказалось, по-моему, в образе директора совхоза Анны Тальниковой из картины «Близкая даль»... В последнее время кинематограф вообще внимателен к женским судьбам, которые во многом определяются не только традиционной любовной линией, но и профессией женщины, ее делом. Видите ли вы свою Анну в их ряду?

— По сюжету моя героиня работает бригадиршей отстающей бригады, потом волей обстоятельств ей приходится исполнять обязанности директора совхоза, расположенного где-то в Нечерноземье. Судя по ее поступкам, это человек жесткий, решительный, целеустремленный. Но я, играя Анну, видела ее другой — более мягкой, женственной, порою слабой. Только все это как бы в подтексте. Ситуация, обстоятельства побудили мою героиню проявлять совсем иные качества. В этом ведь тоже проявляется многогранность человеческой личности. Взяв на себя трудное, не всегда благодарное дело, Анна, в силу природной честности, не может его бросить. Она в чем-то преодолевает себя, а иногда просто забывает о своей личной судьбе. Как видим, дело, также как и у названных вами выше женщин, играет важную роль и в жизни Тальниковой. И все же мне опять-таки хотелось показать не столько конкретные проявления характера, сколько его истоки, своеобразную манеру думать и, если можно так выразиться, мирочувствовать. Понять, что движет моей героиней, в чем секрет ее внутренней убежденности, душевной цельности.

— Наверное, немалую роль играет то обстоятельство, что героини фильмов «Близкая даль» и «На новом месте» представляют определенный тип деревенской женщины. Как вам, горожанке, удалось проникнуть в их психологию, образ мыслей?

— Все эти картины снимались в Калининской области. Мне и раньше приходилось, хоть и понемногу, жить в деревне, наблюдать за деревенскими женщинами. Я никогда не стремилась их буквально копировать, но нередко задумывалась, анализировала: в чем своеобразие, особенность женщины, живущей в деревне? Заметила, что у нее и взгляд, и манера речи совсем другие, чем у городской. Дело тут, конечно, в образе жизни, в близком общении с природой. Ей, жительнице села, также свойственно какое-то особое сочетание открытости и замкнутости. Эту двойственность я в полной мере ощутила, работая над образом Анны в фильме «На новом месте». В отличие от Марии, она человек закрытый, «себе на уме», а когда раскрывается, то кажется, что вся как на ладони. Но эта простота переходов кажущаяся. В том-то и дело, что в моей героине все одновременно и всерьез, и немного в шутку, она и верит, и не верит своим певучим речам. Напомню сцену, когда Анна рассказывает любимому человеку старую бабушкину сказку. За простыми словами в ней встает столько разнообразных смыслов, что я, вопреки обыкновению, не огорчилась, когда сцену пришлось переснимать. Это было для меня даже своеобразным удовольствием — постигать свою героиню все глубже и глубже, разгадывать неожиданности, которые она преподносила мне буквально каждый съемочный день. И хотя я редко бываю до конца

довольна результатом, но сам процесс работы над картиной «На новом месте» был необычайно интересным. Расставаться с Анной мне было жалко.

— Вы снимались у самых разных режиссеров. Кто из них оказал на вас творческое влияние, с кем было особенно интересно работать?

— Если говорить о моих учителях в кинематографе, то прежде всего, конечно, я назову Чухрая. Потом Герасимова, у которого я не играла, но который был моим мастером во ВГИКе. Когда я пришла в институт после первой роли в кино, во мне еще трудно было увидеть сложившуюся актрису. А Сергей Аполлинарьевич поразил меня: представляя курсу меня и другую тогдашнюю дебютантку Галину Польских, он сказал: «Теперь наш курс пополнился двумя зрелыми художниками». Трудно поверить, но в этом не было иронии. Вскоре мы убедились, что Сергей Аполлинарьевич действительно относился к каждому студенту на курсе как к равному себе, зрелому художнику. И это очень много дало нам, его ученикам, с точки зрения роста нашего самосознания.

Наиболее волнующим эпизодом было мое участие в «Калине красной». И не столько благодаря небольшой роли, которую я там неожиданно сыграла, сколько помимо нее. Было чрезвычайно интересно наблюдать Шукшина в работе. От него как будто распространялась эмоциональная волна, которая захватывала всех в съемочной группе. Конечно, работа с Шукшиным — это был подарок судьбы.

— Над чем бы хотелось работать в ближайшем будущем?

— К сожалению, актерское будущее трудно запрограммировать. Могу повторить вслед за Евгением Леоновым, что хотелось бы играть все — роли самые разные, неожиданные.

— Может быть, среди них и отрицательную роль? Есть ли в вашей актерской палитре такие краски?

— Не знаю, пожалуй, сугубо отрицательный образ меня не слишком привлекает. Но если бы сыграть характер сложный, неоднозначный, при том что в нем прорастало бы в итоге зерно доброты, человечности — это было бы мне очень интересно!

Интервью вела Е. Бокова



Э. Брагинский

Посмотрим, какое будет настроение...

Недавно на одном из выступлений я получил записку: «Вот вы пишете только комедии. У вас что — всегда хорошее настроение?»

Не такая уж глупая записка. Действительно, комедия требует от авторов хорошего настроения. А если, наоборот, оно отвратительное, это переменчивое настроение? Если ты работаешь один, то можно объявить выходной день. Вещь, кстати, довольно опасная. Выходные дни легко входят в привычку. Легче, когда пишешь вдвоем: напротив сидит соавтор, и манкировать невозможно. Хочешь не хочешь — сочиняй! Может быть, поэтому комедиографы часто работают вдвоем? А еще и потому, что сразу можно проверить: смешно или не смешно. Хотя такая проверка тоже относительна — один может хохотать, а другой — недоуменно пожмет плечами. Кто прав? По какой шкале измерять чувство юмора? Как известно, человек, откровенно признающий, что у него скверно с чувством юмора, еще не родился...

Это интервью дается «между съемками». Перерыв между съемками, действительно, бывает. А вообще-то в профессии драматурга перерыва практически нет. Я не люблю, а попросту говоря, не умею работать сразу над несколькими вещами. Но все равно одна работа находит на другую. Кончишь сценарий — и он начинает гулять по инстанциям. В отличие от автора, которому гулять полезно, для сценария это опасная прогулка. Если переживать, суетиться, бегать, узнавать — только изнервничаешься; выход один — думать над чем-нибудь новым. Начинаешь думать. У меня есть для этого единственное средство: утром встать и сесть за письменный стол или ходить по комнате взад — вперед, взад и вперед. Но ни в коем случае не разбирать шахматные партии и не разговаривать по телефону. Просидишь утро взаперти — становится скучно. День скучно, два скучно, потом, само собой, начинаешь что-то выдумывать. Каждый раз по-новому. Или все из головы, или вспоминаешь какой-то случай, какой-то характер, от которого отталкиваешься. И... вот тут, в самый неподходящий момент, выясняется, что сценарий, который где-то «гулял», вернулся и, если

все хорошо, запускается в производство. И впереди — режиссерский сценарий, а ты уже влез во что-то новое. Так каждый раз...

Как-то я был на торжественной церемонии бракосочетания в районном загсе. Дама, опоясанная лентой с гербом, искренне (вот что меня удивило!) произносила казенные слова о браке и семье и о важности переживаемого момента. А я, забыв про важность, сделал шаг вперед и наступил на ковер — он занимал бóльшую часть зала. Женщина с гербом коротко приказала: «Сойдите с ковра!» — и продолжала поздравлять молодых. Я послушно отступил к стене, а потом, чуть позже, уже нарочно, снова сделал шажок вперед, и дама с увлажненными глазами (потом я узнал, что это была у нее двадцать четвертая регистрация, значит, глаза увлажнялись в двадцать четвертый раз) снова сказала: «Сойдите с ковра!» — и опять умудрилась сказать это, не прерывая церемонии. И я сразу подумал: а если написать про нее сценарий? Вот она говорит сейчас про святость брака и семьи, а муж войдет, ее собственный муж, и сообщит: я тебя бросил?

Пока Рязанов снимал «Служебный роман», я писал этот сценарий, который потом получил название «Суета сует».

Писать сценарий, потом пьесу, потом снова сценарий, потом снова пьесу — прекрасное дело. Театр дисциплинирует сюжетно. Пьеса требует сжатости. Но это теория, а главное то, что в пьесе автор — хозяин своего сочинения. Или думает, что он хозяин. А в кино автор даже не пытается предъявлять свои права. Да и какие уж там права. Недавно я читал одну рецензию. Жалко — не сохранил, не помню, кто писал. В ней позабыли упомянуть Е. И. Габриловича, хотя речь шла о фильме по его сценарию. Если уж Габриловича забывают, то это специфика кино в чистом виде. По этой самой «специфике кино» в большинстве рецензий пишут, что «режиссер рассказывает нам...», а далее подробно излагается сценарий. В театре этого не бывает, тут свои неприятности, другие...

Сценарий «Суета сует» поставила молодой режиссер Алла Сурикова. Узнав, что режиссер неопытный, да к тому же женщина, я, откровенно говоря, перепугался. К сожалению, большинство режиссеров, приступая к постановке комедии, думают только об одном: надо смешить. Смешить всегда, смешить везде... И прямым ходом спешáт к катастрофе. Поразительная вещь: в одной из зрительских анкет выяснилось, что большинство картин, получивших наибольшее число голосов как худшие фильмы года, — комедии!

Я абсолютно убежден, что комедии, где действие происходит в вымышленном, нарочито комедийном мире, где актеры с первого кадра «жмут комедь», себя изжили. Для сегодняшней комедии, как и для самого что ни на есть серьезного фильма, главное — Правда. Комедия должнá быть не самоцелью, а средством, методом мышления как у драматурга, так и у режиссера. В какие бы парадоксальные ситуации ни попадали герои (все-таки комедия!), режиссер должен, режиссер обязан (должны же и у режиссера быть обязанности!) решать их достоверно, правдиво. Иначе... смотреть кинокомедии, где герои находятся на уровне развития олигофренов, попросту стыдно.

Нужно иметь в виду и еще одно обстоятельство. Режиссер, ставящий комедию, показывает объединению материал (как и положено): и тут режиссеру, особенно, если он не местный, необходимо проявить характер. Потому что смотрят материал и все от души говорят одно и то же: не смешно! Не смешно, и все тут! Забывая при этом, что если в отдельных сценах все уже смешно, то в итоге будет не смешно и даже не грустно, а просто плохо. Мне не очень-то ловко говорить про картину, к которой имею самое непосредственное отношение, но мне кажется, что у Суриковой картина получилась именно потому и главным образом потому, что режиссер шла от правды характера, искала юмор в узнаваемости.

Это уже старо, как мир, но кинодраматург, конечно же, зависит от режиссера. И если у режиссера не получается, автор может на голове ходить, но помочь делу не может. Давать советы — дело пустое. Я вообще не люблю приходить на съемки, чувствую себя там лишним. Режиссер все равно снимает так, как хочет. Я же зачастую убежден, что режиссер снимает не так, как надо. Поэтому самое лучшее — убираться восвояси. Но самое опасное — это когда режиссер занимается так называемой литературной режиссурой. Переписывает на съемке реплики, думая, что это и есть режиссерское решение.

Конечно, когда мы работаем вдвоем с Рязановым, писатель Брагинский — Рязанов может быть уверен, что режиссер Рязанов станет снимать фильм в манере, близкой автору сценария. Все-таки писатель с двойной фамилией работает с этим режиссером семнадцать лет...

Любопытно, что в «Литературном обозрении» критик Юлий Смелков пытался разделить писателя Брагинского — Рязанова, определяя, кто из нас приносит в фильм остроту сюжета, кто — лирику, кто — правду быта, и так далее. Мы прочли это с изумлением. Всегда интересно прочесть про себя то, о чем сам и не подозреваешь. Честно говоря, каждый из нас приносит в работу и то, и другое, и третье. Определять, кто и что — задача безнадеж-

ная. Мы, во всяком случае, не знаем — к т о и ч т о, и никогда про это не думаем. Вспоминаю я про статью Смелкова только потому, что Смелков в своих рассуждениях опирался на фильмы, поставленные Рязановым, и на фильм «Почти смешная история», который по моему сценарию поставил Петр Фоменко. Фоменко — режиссер, на Рязанова совершенно непохожий, и картину снял в своей манере, которую критик Смелков (сценарий, опубликованный, кстати, в «Искусстве кино», он, скорее всего, не читал) отождествил с моей манерой.

Про себя время от времени удается прочесть нечто новенькое. Например, в таком солидном издании, как «Литературная энциклопедия», автор по фамилии Бровченко написал про нас с Рязановым, что мы работаем в своеобразном жанре эксцентрической комедии. Поразительное заявление! Не только потому, что это на самом деле не так, но и потому, что эксцентрическую комедию я лично не очень-то люблю и, за исключением «Итальянцев в России», ни разу в жизни в этом жанре ни один, ни с Рязановым не работал...

Когда журнал с интервью выйдет из печати, Рязанов уже наверняка закончит наш новый фильм «Гараж».

...Однажды один из соавторов, вступивший в свое время в гаражный кооператив, прибежал к другому соавтору в состоянии, именуемом в милицейских протоколах состоянием крайнего возбуждения. Размахивая руками, он стал рассказывать, как на собрании пайщиков по уважительным причинам (какие только безобразия не творятся по причинам, весьма уважительным!) потребовалось исключить несколько человек и как это происходило.

Мы тотчас постановили написать «протокол» этого заседания (действительно, чем мы хуже Гельмана?). И сделать, наконец-то, сатирическую комедию, которая будет непохожа на все, что мы сочиняли до сих пор. Сделать комедию про то, как люди борются за место под солнцем (в виде гаража), теряя при этом человеческий облик.

Сценарий «Гаража» мы написали очень быстро, быстрее, чем за два месяца. Это второй случай в нашей жизни после пьесы «С легким паром!». Нам, как и большинству людей, редко везет, редко удается напасть на анекдотический сюжет, который обычно «тащит» за собой авторов. Поэтому обычно мы движемся медленно, тягуче, месяцев восемь-девять. Когда начинаем писать, мы (или я один) имеем лишь общие наметки. Точно мы знаем лишь характеры. И вместе с нашими героями бродим в тумане. Садимся писать эпизод и нередко понятия не имеем, во что он выльется. Это, быть может, и хорошо. Если я знаю, чем кончится эпизод, то и зритель, который не глупее меня, знает это. А раз зритель знает наперед — ему будет неинтересно.

В «Гараже» у нас уйма действующих лиц — только главных четырнадцать. Роли мы писали специально на конкретных артистов. И, вопреки традициям, некоторые актеры — Лия Ахеджакова, Светлана Немоляева, например,— действительно играют то, что с самого начала им предназначалось. Лия Ахеджакова играет важнейшую роль — человека, который умудряется пробудить в людях совесть. Через Ахеджакову и ведется в картине главная тема — тема пробуждения в людях Человечности и Доброты.

Поскольку «Гараж» написался быстро, режиссер, еще не начав съемки, начал мучиться над тем, что́ ему ставить после «Гаража». Он давно носился с идеей постановки исторической комедии. Где-то, в каких-то бумагах уже фигурировало название «О бедном гусаре замолвите слово». А я спокойно отношусь не только к эксцентрической комедии, но и к исторической. И упорно отказывался ее писать. Отказывался еще и потому, что не умею. Каждый, наверное, должен заниматься своим делом, чтобы не дойти до уровня своей некомпетентности. Мое дело — не залезать в историю. И поэтому я предлагал спокойно ставить «Гараж», а потом спокойно засесть за пьесу. Режиссер Рязанов и писатель Рязанов воевали друг с другом. Победил режиссер и еще до съемок «Гаража» засел с Григорием Гориным за сценарий исторической комедии. Я стал думать, что делать мне. Поскольку был нацелен на пьесу, я ее и написал. Называется она «Игра воображения».

Это, конечно, комедия. Конечно, грустная. Комедия про то, что в жизни так важно, так дозарезу необходимо позволить себе эту самую игру воображения. В Москве пьесу ставит Виталий Ланской. Мои первые премьеры уже состоялись в Таллине (режиссер Леонид Шевцов) и во Владимире (режиссер Михаил Морейдо).

Есть у нас с Рязановым и совместный замысел, отложенный до лучших времен. Это «Вокзал» — сценарий для «женского» фильма, где главные роли будут написаны для Алисы Фрейндлих, Ии Саввиной, Лии Ахеджаковой, Светланы Немоляевой. Но так как сценарий должен писаться аж в 1981 году (после того, как режиссер закончит исторический фильм), твердой уверенности, что мы оба попадем на этот вокзал, у меня нет.

А пока что, закончив «Игру воображения», я по утрам не выхожу из кабинета и думаю: что делать дальше? Затеи-то есть. Но за какую взяться? И как себя настроить (это при сегодняшней-то мерзкой погоде), чтоб получалось смешно?..

Записала О. Конфедерат

С. Тримбач

Творчество А. П. Довженко и народная культура

Интерес к творчеству выдающегося художника непреходящ. Но сила проявления этого интереса далеко не равномерна. Наша способность проникать в мир, созданный вдохновенным резцом, пером, кистью, подвержена различного рода колебаниям — с бегом времени ощутимо меняются хорошо знакомые, казалось бы, очертания, мы по-новому всматриваемся во взаимосвязи, бывшие доселе привычными. В культуре накапливаются силы и энергия, готовящие если не переворот, то уж во всяком случае какие-то существенные перемены в жизни произведений художника.

Быть может, именно такое время наступает сейчас для творчества Александра Петровича Довженко, одного из тех замечательных мастеров советского кинематографа, кто составил его славу, его гордость. Когда мы думаем сегодня об искусстве социалистического реализма, имя Довженко вспоминается одним из первых. Его произведения достойно представляют наш многонациональный кинематограф на мировом экране. Вместе с тем фильмы Довженко — неотъемлемая часть украинской национальной культуры, один из самых мощных факторов ее дальнейшего развития. Этим и обусловлено то обстоятельство, что творчество великого режиссера является предметом едва ли не самого пристального внимания советского и зарубежного киноведения. Оно подробно исследовано и прокомментировано нашими ведущими учеными, которые внесли весомый вклад в изучение фильмов Довженко в тесной связи с развитием советского киноискусства. А совсем недавно увидела свет летопись жизни творчества художника [1], первая и пока единственная работа подобного рода в нашей кинонауке. Все это может породить и иногда действительно порождает ощущение того, что на «довженковской карте» практически нет «белых пятен». Но живое движение науки в любом случае делает это ощущение зыбким — появление новых направлений, подходов, обогащение категориального аппарата открывают новые возможности в изучении творчества художника. В этом находит свое выражение само веление времени, изменяющего способ нашего видения искусства, реальный жизненный контекст его восприятия.

Необходимость появления новых подходов в исследовании творчества Довженко сегодня осознается довольно отчетливо. И прежде всего это касается проблемы народности, которая всегда, пожалуй, находилась в центре внимания отечественной эстетики и искусствоведения. Потребность наша видеть и слышать в фильмах Довженко тысячелетние напластования народной культуры, народной истории — далеко не случайность. Здесь обнаруживаются всеобщие закономерности развития искусства, переосмысливающего свои взаимосвязи с прошлым.

Вопрос о народности творчества Довженко сегодня глубже сопрягается с проблемой традиций, тоже далеко не новой для всех нас. Этому способствуют как интересы киноведения, так и интересы всей искусствоведческой науки. Выдвижение на первый план такого широкого, всеобъемлющего понятия, как «народная культура» [2], которая рассматривается в качестве

[1] М. В. Куценко. Сторінки життя і творчості О. П. Довженка. Київ, «Дніпро», 1975.

[2] См.: М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965; М. Бахтин. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). — В кн.: М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., «Художественная литература», 1975; А. Я. Гуревич. «Постійні» і «змінні» величини в історії культури. — «Всесвіт», 1976, № 10.

определенного устойчивого ядра национальной культуры, существенно расширило горизонты наших представлений о целом ряде явлений, происходящих в искусстве, позволило глубже уяснить себе процессы порождения искусства, его социокультурного бытия.

Для понимания творчества тех художников, по отношению к которым, подобно тому как это было у Довженко, народная культура выступает в качестве одного из основополагающих формообразующих факторов, изучение этого круга проблем является особенно важным. Причем под традициями народной культуры, видимо, следует понимать не просто использование фольклорных мотивов и форм, составляющих арсенал для упражнений в стилизации народного творчества, но что-то более существенное: представление о красоте, добре и истине, понимание сущего и должного, правды и кривды, психологию восприятия природы и включенности в нее человека, ощущение скрытой направленности словесного и изобразительного жеста. То есть речь идет о необходимости видеть и чувствовать заключенный в формах народной культуры целостный пласт социальной психологии человека, который нельзя воссоздать простым усилием воли при помощи описания отдельных мотивов, сюжетных парафраз и так далее — в подобном случае он остается непроницаем [3].

Сказанное, конечно же, совсем не означает отрицания значимости современности, формирующей художника. Довженко немыслим вне конкретно-исторического контекста его жизни и творчества, само своеобразие процесса развития традиций народной культуры в его картинах является выражением того времени, в котором жил и творил великий художник экрана.

Уникальность феномена Довженко рассматривается здесь прежде всего как порождение предшествующего культурного развития украинского народа. При этом необходимо помнить, что характер взаимодействия творчества Довженко и народной культуры во многом обусловлен и достижениями классиков отечественной литературы и искусства. Именно в произведениях Гоголя и Шевченко с наибольшей силой выразило себя мироощущение украинского народа, гуманистический пафос культурных его традиций. Поэтому корни этических и эстетических представлений, как они выразились в творчестве Довженко, следует искать не только в формах народной культуры, но и в том, как они преломляются в русской и украинской классике.

Воссоздать живое, развивающееся народное самосознание, те сдвиги, которые произошли в социальном мышлении народа в послереволюционную эпоху, — так, пожалуй, можно охарактеризовать задачу, которую ставил перед собой Довженко на первом этапе своего творчества. Один из главных моментов решения такой задачи — поиск тех живых реальных тенденций социальной жизни, в которых выражается взаимосвязь личностного, индивидуального и массового, коллективного. Довженко находит их в глубинном ощущении единства исторического времени — оказывается, что личность и общество, народное целое живут в одном и том же едином времени. Здесь нет событий частной жизни, которые не являлись бы в то же время и событиями большой коллективной, социальной жизни. История, стало быть, едина на всех уровнях — личностное, родовое, общечеловеческое не разрозненные ряды всеобщего бытия народа, а суть явлений одного порядка. Этим и объясняется прежде всего своеобразие художественного мышления Довженко, в котором космичность представлений соединяется с опорой на хорошо знакомый, интимно просвеченный круг предметов, понятий, человеческих образов. Мир поэтому фиксируется в своих изменениях, своих кардинальнейших сдвигах не в какой-либо одной изолированной области жизни, а в своей целокупности. В силу этого нет и разделения на материальное и духовное — плоть непременно одухотворена, дух непременно веществен, сотворен из живой радующейся и страдающей материи. В итоге сама революция предстает как обновление, превращение всей вселенной, всего человека, воскресающего из нужды, голода и нищеты

---

[3] Этому вопросу посвящена работа М. П. Власова «Герои Довженко и традиции фольклора». М., ВГИК, 1962.

действенным, добрым и прекрасным. Человеческая личность обретает у Довженко всю полноту, все возможности своего жизнепроявления в процессах, имеющих не бытовое, а бытийственное значение для всего трудового народа.

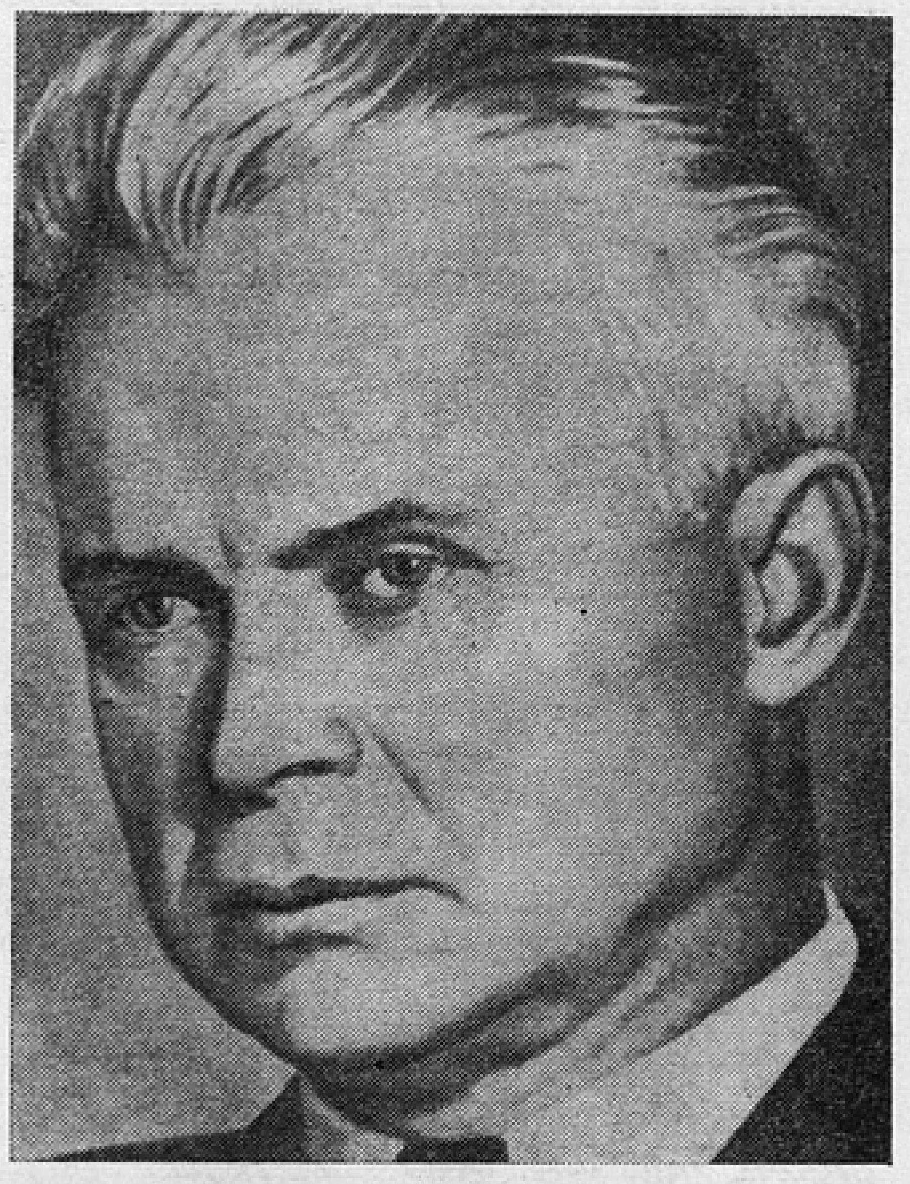
Этим и объясняется то очень важное обстоятельство, что поступок довженсковского героя немыслим вне его связи с большим миром, который и обнаруживается, как правило, не сам по себе, а лишь как участник, и притом интимный, человеческого действия. Именно поэтому генеральная тема Довженко — человек и мир, они смотрятся друг в друга, взаимоопределяясь, взаимопроникая, взаимосуществуя.

«Заправка трактора» способом, показавшимся в свое время столь сомнительным многим критикам, отнюдь не следствие авторского волюнтаризма: это опять-таки тот случай, когда частное, интимное вовлекается в круг всеобщего бытия. Из этого сущностного отношения человека к миру вырастает и понимание Довженко красоты человеческого деяния — оно не может стать таковым в каком-то ущербном, усеченном виде, оно должно быть всеобъемлющим.

Таково основание той концепции человека, которая воплощается в творчестве Довженко первого периода. Но, конечно же, здесь явственна и определенная последовательность развития героя. Дед в «Звенигоре», Тимош в «Арсенале», Василь в «Земле» — существенно различающиеся между собой этапы единого движения художнической мысли, мироощущения. Это путь, на котором Довженко приходит к открытию ценности человеческой личности, двигаясь от открытия ценностей целого класса, целого социального слоя общества к определению и утверждению ценности отдельной человеческой личности самой по себе [4].

Человек, по концепции Довженко, прекрасен, когда его поступок проникнут согласием с материей жизни.

Таким образом, полностью принадлежа своему времени, кинотриптих Довженко «Звенигора», «Арсенал», «Земля» отличается своей особой последовательностью в разработке образа героя, утверждении его возрастающей социальной ценности. Человек у Довженко как бы дорастает до своего времени, становясь вровень с ним. Автор и приходит в итоге к мысли, ощущению соразмерности человека и мира. Приходит не сразу, гармоничность единства ценностного отношения автора к цельности героя по-настоящему обнаруживает себя только в «Земле».

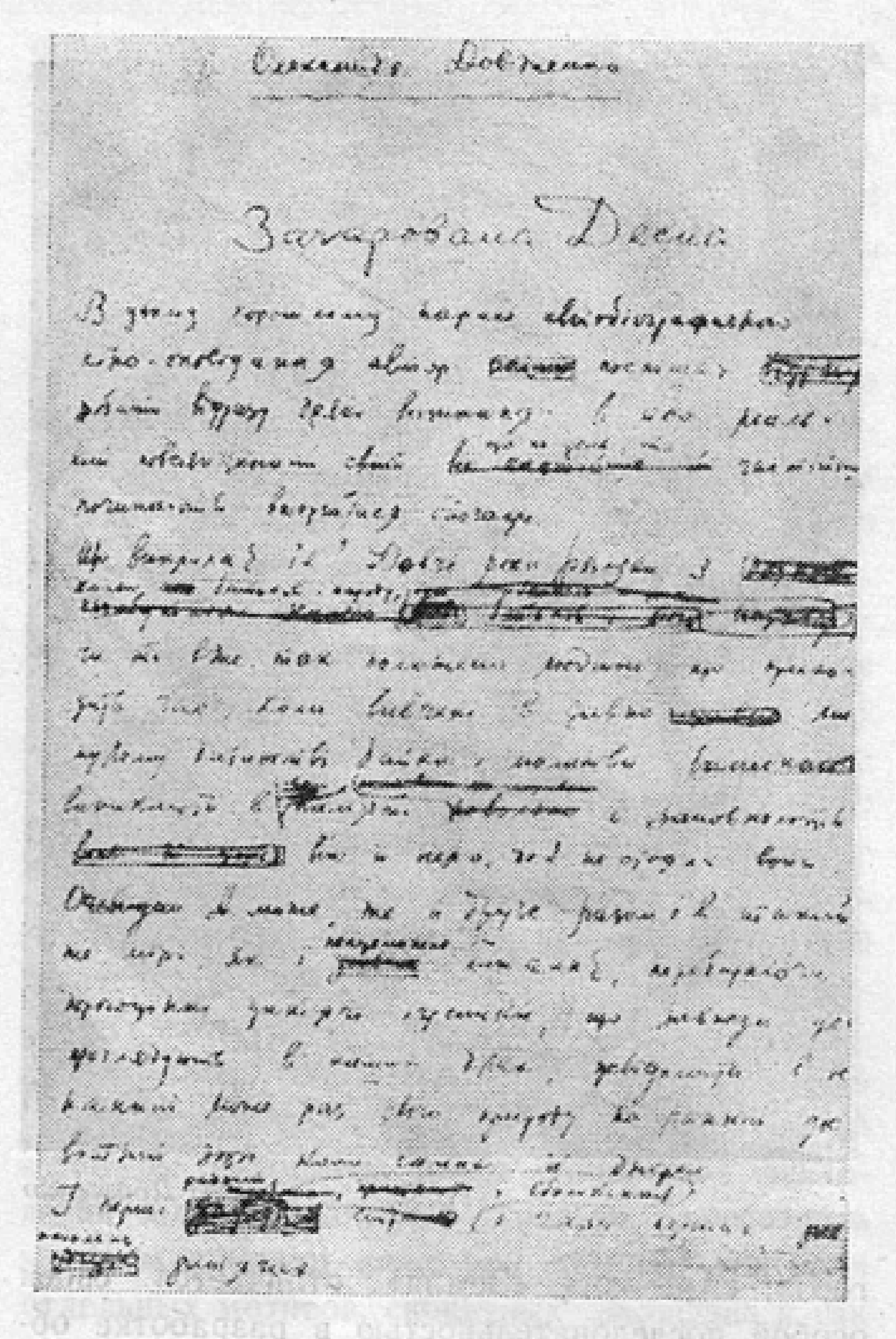


А. Довженко

Дед, Тимош, Василь — в каждом из них воплощена тема человеческого бессмертия. Но если дед — это еще метафорический персонаж и его бессмертие представляется как неустранимость, вечность его духовной конституции, то Тимош — это уже вполне реалистический герой, познающий правду новой жизни как правду своего класса, правду, которую нельзя уничтожить. При этом Тимош и предстает прежде всего как классовое существо, то есть берется со стороны своей принадлежности к определен-

---

[4] Об этой закономерности как закономерности движения всего искусства см.: Д. С. Лихачев. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы. О прогрессе в литературе. Л., «Наука», 1977, стр. 68—69.



Первая страница рукописи киноповести «Зачарованная Десна»

ной социальной общности. Его собственная личностная ценность не осознается как нечто отдельное от ценности этой общности. Василь же из «Земли» — пример героя, чей личностный потенциал представляется во всей своей полноте. И смерть его поэтому — реальная, всамделишная смерть, сражающая человека в момент его высшей гармонии с миром, с народным целым. Гибнет герой, чей внутренний мир равен большому космическому миру. Человек, новый, выпрямившийся человек, вырастает до масштабов, каких не знал он еще в своей истории (разве что ренессансный человек чувствовал их, быстро, однако, убедившись в утопичности своих ощущений) [5].

Обращает на себя внимание то, с какой настойчивостью отвергалась Довженко трактовка его героев как обобщенных символов. «Я, — говорил однажды режиссер, — упорно отказываюсь от символов, всегда утверждаю, что у меня их нет, а мне их упорно «навязывают».

«Символ, — пояснял он далее, — идет от символики, а не от реального образа. А если реальный образ возвышается до большого обобщения, то я не склонен считать его символом» [6].

И действительно, указанные выше особенности поэтики Довженко, казалось бы, исключают возможность понимать систему созданных им образов как систему неких символов. Взаимопроникновение целого и единичного обуславливает то, что у Довженко род людской предстает не как абстракция, некое рациональное обобщение, а как образ семьи, близких, любимых, глубоко понятых и прочувствованных автором людей, в чьей судьбе ему и видится аналог судьбы всего мира. Здесь каждый герой имеет своего живого прототипа, сотканного из плоти и крови, — на этом Довженко настаивал не однажды, это одно из любопытнейших свойств психологии его творчества. «Так, — писал он в «Автобиографии», — в немногочисленном ряду женских образов образ матери (Довженко имеет в виду свою мать, Дарью Ермолаевну. — *С. Т.*) заслонил собой все другие образы. Дед в фильме «Земля» — это мой покойный, добрейший дед Семен Тарасович, бывший чумак, честный и незлобивый» [7]. В том же духе высказывался Довженко и о многих других своих героях. Отсюда и своеобразное понимание Довженко правды в искусстве. Так, убеждая в асимволичности финального кадра «Арсенала», в котором Тимош Стоян не падает

---

[5] Вспомним в этой связи описанное в мемуарной заметке С. Эйзенштейна «Рождение мастера» чествование А. Довженко, на котором они — С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко — примеряли к себе личины титанов возрождения. Эта игровая ассоциация, видимо, совсем не случайна, в ней просматривается ощущение родства мироощущений. Заслуживают внимания и те ближайшие ассоциации, которые вызывали в сознании С. Эйзенштейна первые фильмы А. Довженко. Среди них мы находим, к примеру, Рабле (см. С. М. Эйзенштейн. Избр. соч. в шести томах. М., «Искусство», 1966, т. 2, стр. 84—85).

[6] А. Довженко. Собр. соч. в четырех томах. М., «Искусство», 1969, т. 4, стр. 391.

[7] А. Довженко, т. 1, стр. 34.

под пулями, он приводил в пример Котовского — его можно было убить из-за угла в двадцать пятом, но в годы гражданской он был неуязвим. Довженко, судя по всему, имел в виду то, что авторское мышление у него в подобных случаях отнюдь не метафорично — оно проникнуто простодушной верой в буквальный смысл происходящего. А мы-то подчас и сегодня еще говорим, как о само собой разумеющемся, о подчеркнутой условности фильмов Довженко. Вот ведь женщина разговаривает с памятником в «Повести пламенных лет», что может быть условнее? Но такое понимание начисто игнорирует именно способ авторского мышления, сложно опосредованного в сознании героя. Это сознание как бы начисто исключает возможность иных точек зрения, поэтому здесь естественно все то, что не нарушает данного художником порядка вещей.

Отрицает ли все сказанное возможность толкования отдельных образов и эпизодов довженковских фильмов как символических? Мне кажется, что нет. Довженко ведь по существу протестовал не против символа, а против упрощенного понимания последнего как аллегории [8], как чего-то однозначного, выветрившегося до сухой рационалистической формулы. Отдельные образы в фильмах Довженко в ряде моментов действительно дорастают до уровня символа, когда образ начинает уже не совпадать с самим собой, просвечивая через себя весь мир как определенную целокупность.

Таким образом, мы замечаем едва ли не главную особенность творчества Довженко — непременно фиксируемое как в авторском сознании, так и в мышлении его героев единство



«Сашко в детстве». Рис. А. Довженко 50-х годов

мира и человека в рамках единого исторического времени. В этом выразилось самосознание народа, обретающего после революции действительный смысл своего существования, кардинально переосмысливающего сам образ своего бытия. Но сразу же возникает вопрос о том, в какой мере подобное мироощущение есть плод личностного вклада Довженко в свои произведения и, значит, насколько продуктивным оказался здесь опыт традиционных представлений о мире и человеке, которые свойственны формам народной культуры? Проблема эта разрешается не столь просто, о чем свидетельствует имеющийся опыт исследований, в частности, фундаментального труда М. М. Бахтина о романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», где формы народной культуры анализируются преимущественно в отвлечении от созна-

---

[8] Отличие символа от аллегории заключается в том, что смысл первого из них «не существует в качестве некоторой формы, которую можно было бы «вложить» в образ и затем извлечь из образа». В символе есть та «теплота сплачивающей тайны», которая напрочь отсутствует в аллегории — ее может дешифровать и «чужой», символ же прочитывается лишь «своими». И вообще, «сама структура символа направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» бытия и дать через это явление целостный образ мира. Здесь заложено родство между символом и мифом; символ и есть миф, «снятый» (в гегелевском смысле) культурным развитием, выведенный из тождества самому себе и осознанный в своем несовпадении с собственным смыслом» (С. С. Аверинцев. Символ. Краткая литературная энциклопедия, стлб. 827. М., «Советская энциклопедия», 1971.

ния художника. Конечно, интересно пойти дальше с тем, чтобы посмотреть, как работает уже сама логика художественного мышления автора, включенная в эти формы, то есть прибегнуть к анализу их как предметностей, пропитанных субъективно-деятельными структурами сознания художника. Но это, пожалуй, задача завтрашнего дня. Сегодня же нам важно подчеркуть то обстоятельство, что формы народной культуры вошли в творчество Довженко прежде всего как целостное человеческое мироощущение, которое удивительным образом отвечало тому, что рождалось в процессе борьбы за перестройку старого мира. Речь идет о том особом типе отношения к действительности, которое характеризуется своей незамкнутостью, вписанностью в цельность большого нескончаемого потока жизни. В этом отношении уже заключено представление о невыделенности человеческой личности из коллектива, всенародного и космического «тела», а следовательно и о принципиальной открытости, незавершимости исторического времени, в котором прошлое, настоящее, будущее объединены в одну нерасторжимую целостность, об аналогичности строения вселенной — макрокосмоса и человека — микрокосмоса. То есть речь идет о наиболее всеобщих, основополагающих представлениях о бытии и месте человека в пространстве — времени, которые в работах В. Проппа, М. Бахтина, Д. Лихачева, В. Богатырева, А. Гуревича, М. Стеблина-Каменского признаются в качестве сущностных для характеристики мироощущения, свойственного формам народной культуры стран европейского региона. В культуре буржуазного общества, исходящего из совершенно противоположной установки на фиксирование своей автономной, «атомарной» личностной позиции, подобные представления не могли быть не оттеснены на второй план, понижены в своей ценностной значимости для общества. Лишь с приходом социалистической культуры обнаружилась особая продуктивность навсегда, казалось, устаревшего типа мирощущения.

Выше мы уже показали, что в творчестве Довженко непрерывно осуществлялся поиск средств воплощения тех живых взаимосвязей личности и общества, индивидуального и массового, которые определяли действительный процесс социальной жизни молодого государства. Но при этом отношение художника к действительности в значительной степени преломилось через тот образ мира, который свойствен формам народной культуры. Речь идет прежде всего о цельном, полном восприятии реальности человеческого образа, в силу чего в творчестве Довженко происходит слияние высокого, серьезного, пафосного и низкого, смешного, приземленного. Это позволяет добиться того, что идеальное в героях Довженко не является чем-то абстрактным и худосочным, а, напротив, пропитано самой реальностью во всем богатстве ее проявлений. «Я должен, — формулировал Довженко одну из своих творческих задач, — показать все очарование, всю красивую правду, среду, дать точное ее художественное выражение, и если на этом фоне я покажу это движение не как абстрактное, а как наполненное народом, тогда это будет именно народная эпопея»[9]. Именно «наполненность народом» и позволяет осуществиться в довженковских персонажах всей широте народной психологии, народного характера, той системе этических и эстетических представлений, которые свойственны народной культуре.

Довженко неоднократно обвиняли в «подкрашивании» действительности, в слишком большом опережении реальных событий истории (особенно часто, как известно, подобные обвинения адресовались «Земле»). При этом как-то игнорировалось то обстоятельство, что говорить о творчестве Довженко, минуя вопрос о воздействии на него форм народной культуры, значит огрублять и вульгаризировать ту систему представлений, которая заключена в его картинах. Ибо цельность мироощущения, мировосприятия, впитанная Довженко (как и его великими предшественниками Гоголем и Шевченко) из народной культуры, просто не может исходить из однобокого утверждения или же отрицания. В подобных случаях вообще часто впадают в непростительную путаницу. Так, до сих пор можно встретить понимание

---

[9] А. Довженко, т. 4, стр. 431.



Отец и сын.
Конец 30-х годов

сатиры Шевченко как одностороннего, огульного отрицания действительности вообще. Но в том-то и дело, что в отрицании Шевченко заключено и утверждение каких-то вполне определенных нравственных ценностей, исходящих из цельных представлений о мире человека как мира изначально прекрасного и совершенного. Отсюда и рождается то напряженное взаимоотношение между добром и злом, правдой и кривдой, та почти детская вера в скорое пришествие на землю идеалов справедливости, которые отличают все творчество Шевченко. С Довженко происходит несколько иное — изменившийся социальный мир приемлется им горячо и безоглядно, как мир воплощенных вековечных идеалов народной этики. Но цельность переживания действительности обусловливает широчайший охват жизненных проявлений, в силу чего возникает во многом родственное Шевченко напряжение основополагающих этических, моральных ценностей. Однако та безграничность исторического времени, в которую погружено каждое событие фильмов Довженко, позволяет увидеть и почувствовать еще и исчерпанность, бесперспективность определенного круга жизненных явлений и, наоборот, горизонты других. «Каждому художнику, — говорил однажды режиссер, — хочется законно видеть и чувствовать некоторые осуществляемые факты как осуществленные»[10]. Эта особенность творчества Довженко находит свое особенно явственное продолжение на втором этапе его творческого пути — в «Иване», «Аэрограде», «Щорсе». Главная задача, над осуществлением которой работал здесь художник, — создание художественно убедительного образа героя, в котором бы воплотились и вековечные народные идеалы, и те из них, которые являлись продуктом развития современной жизни, с тем, чтобы такой герой обрел притягательность примера для миллионов зрителей, обозначив собой движение блошого исторического времени. То есть речь шла о задаче дать массам героя из самой что ни на есть будничной современности, который стал бы для них их воплощенным будущим.

Ни в «Иване», ни в «Аэрограде» выполнить до конца поставленную задачу Довженко, пожалуй, не удалось. Здесь еще явственен «кризис автора»[11] (М. Бахтин), не сумевшего пока

---

[10] А. Довженко, т. 1, стр. 266.

найти новую, такую же гармоничную, как в «Земле», ценностную позицию. Он пытается вжиться в свой предмет, в своего героя, взглянуть на мир его глазами, но мир с этой точки выступает еще во многом случайным, не цельным, потому, наверное, что авторская позиция не обеспечивала его протекания через единую мироощущенческую форму. И это особенно заметно на фоне «Чапаева», в котором впервые в советском кино было достигнуто гармоническое совмещение точки зрения героя и восполняющего, завершающего ее авторского мироощущения. Внешне случайные черты человеческого облика осознаются здесь автором собранными в единую целостность. «Это лента о рождении нового человека, — констатирует В. Шкловский. — Зрители потому так любят Чапаева, что видят в нем свою биографию, верят в себя и улыбаются своим ошибкам»[12]. Главный урок фильма как раз и заключался в том, что зритель встретился с героем, который был соткан из той же плоти, что и он сам, и вместе с тем заключал в себе реальный идеал, реальную программу духовного роста человека, возвышенно-нравственный образец общественного деяния.

Гармония была вновь достигнута Довженко в «Щорсе». Два главных героя этой картины — Щорс и Боженко — образуют весьма любопытное единство. Боженко внешне стихиен, несколько случаен в своих поступках, в чем-то напоминая здесь Чапаева. Совершенно иной Щорс. Это герой рефлектирующего плана, он не только действует, но и успевает осмыслить, почувствовать величие времени, его великое единство. У героя образуется «избыток видения», он выходит далеко за пределы мира, к которому принадлежит, смотрит на себя и своих современников и из далекого прошлого, и из лучезарного будущего. Во многом именно глазами Щорса видим мы и батьку Боженко, его прекрасную великую душу. Да и сами герои — достаточно вспомнить «разговор о будущем» — как бы всматриваются в себя щорсовскими очами, с недоверием и радостью ощущая в себе ростки людей грядущего, из «коммунистического далека». И это чувство, как всегда у героев Довженко, проникает весь мир, открывая в нем осуществление самых дерзновенных надежд, которые когда-либо посещали народное самосознание. Реальность оказывается в полном согласии с преобразившимся человеком — и его не берет пуля, и журавли пролетают в небе по первому зову, и вот уже и земля вся в яблоневом цвету, и все это не кажется нам чем-то несбыточным.

В «Мичурине» затем эта мечта подвергнется суровому испытанию — все люди, вся природа восстанут, казалось бы, против гармонии мира и человека, но верующий в свою правду человек победит, мир и человек будут перестроены, будущее войдет в дом человеческий как осуществившееся счастье.

Формула Горького о том, что социалистический реализм показывает человеческое бытие как деяние, как творчество, в полной мере применима к фильмам Довженко. Непременное стремление увидеть человека в процессе перестройки, преобразования жизни — отличительная черта творчества великого режиссера. И это романтическое восприятие действительности очень хорошо совпадает с тем возвышенно-нравственным восприятием истории как человеческого деяния, которое зафиксировано в формах народной культуры. Сама народная жизнь — многотрудная, полная забот об отражении вражеских набегов на родную землю, о хлебе насущном, жизнь, стягивающая людей друг к другу в одно монолитное целое, выковала эти формы. Как некое ядро национальной культуры, они пронизывают своими токами практически каждое сколько-нибудь значительное явление. Но Довженко — особый случай, ибо его индивидуальность, пожалуй, наиболее полно раскрывается именно в ее постоянной обращенности к традициям народной культуры. Вне ее контекста немыслим поэтому и любой спор о довженковском герое.

«Деды мои — это что-то вроде призмы времени»[13], — писал Довженко в «Автобиогра-

---

[11] Под автором здесь понимается творческая воля художника, получившая свое непосредственное осуществление в художественном произведении.

[12] В. Шкловский. Эйзенштейн. М., «Искусство», 1973, стр. 213.

[13] А. Довженко, т. 1, стр. 34.

А. Довженко и Р. Кармен. 1943 год



фии». И, действительно, деды эти воспринимаются им как отфильтрованные, пропущенные сквозь многослойное сито исторического времени человеческие типы, отлившиеся в народном самосознании. Это же говорит Довженко о своей матери, о своем отце. Сквозь призму их образов видится ему каждый персонаж. Этим обусловлены требования, выдвигаемые перед актерами. Вся психология, весь речевой строй довженковских персонажей должен быть увиден, прочувствован ими через указанную типическую форму. Изначальное, доверчивое приятие человека как существа доброго и возвышенного, переживание любого момента бытия как события личной жизни, возвышенное понимание своего долга перед людьми, перед отчизной, другие черты народного облика нельзя освоить при помощи каких-то внешних актерских, операторских, режиссерских приемов, в них надо проникнуть всем своим существом, во многом перестроив и даже усовершенствовав свою природу. Воспоминания П. Масохи, С. Шагайды, ряда других довженковских актеров свидетельствуют о том, что так, в сущности, и происходило — мир героев «Земли», «Аэрограда», «Щорса» существенно изменил их нравственные и эстетические представления о людях, природе, самих себе.

Сквозь призму моральных ценностей народной культуры рассматривает Довженко сущностное для него отношение «человек — мир», в своих последних сценариях, в частности, в «Поэме о море», завершившей творческий путь художника. Здесь существенно укрупняется все миропонимание автора. Действие человека, если схематически выразить это понимание, должна отличать направляющая воля, непременно учитывающая при этом закономерности жизни, как большого, так и малого, человеческого мира. Утверждение или отрицание должно основываться в силу этого на познании, прочувствовании реальных явлений. Этим объясняется характер авторского отношения к тому или иному герою, что отражено уже в записях к будущему сценарию. Так, обращает на себя внимание разговор с неким «космополитом», которому почему-то не понравилось в Каховке. Следует серия гневных вопросов незадачливому собеседнику: «А скажите мне, вы ей понравились?.. Каховке? Чем вы порадовали ее, чем вдохновили? Какими идеями, какими планами вы вдохновили сердца каховчан, строителей коммунизма?» [14]

Здесь мы ясно видим свойственное Довженко

---

[14] А. Довженко, т. 3, стр. 582.

признание полного равноправия субъекта и объекта действия. Энергия человека, считающегося только со своими прихотями, ленивая и нелюбопытная, безнравственная, а значит — способная вызвать лишь отвращение. И в этом опять-таки видится печать воздействия народной культуры, где человек не может мыслиться замкнутым в свою эгоистическую скорлупу, где любой поступок его обязательно включает в себя ход всего мира. Это высоконравственное отношение к людям, действительности пронизывает сознание положительных персонажей «Поэмы о море», оно же отличает мышление самого автора.

Вот небольшой, но выразительный пример этого — эпизод ссоры Кравчины с женой из-за гусей. Грубые, несправедливые слова срываются с их уст. «Только мы не будем записывать это на фонограмму... — сказано в сценарии. — И в знак глубокого сочувствия и прощения это место оставляется бессловесным... А фонограмму здесь для большей правды жизни заполним музыкой»[15]. Ибо она универсальна. Низкое, грубое осмысливается с точки зрения всей духовной цельности героев. И поэтому можно их простить — здесь человек был не равен себе... Но в следующее мгновение можно включать фонограмму: они снова помирились и обрели себя, и «стали вдруг молодыми и, как тогда, давно-давно, прекрасными»[16].

Для Довженко чрезвычайно важен этот момент — когда прекрасный поступок возвращает человека к самому себе. И это снова — в глубинных традициях народной культуры. Великодушие к человеку, которое вытекает из интимной, ласково обволакивающей прочувствованности его природы, умение прощать человеку в малых поступках, помня о великой его способности к очищению и развитию. Помня о том, что жизнь неостановима и после горькой, постыдной минуты придет другая — прекрасная и величественная. А отсюда та довженковская нетерпимость к любой попытке застолбить в представлениях о человеке что-либо случайное. Мир человека он видит только в движении, этим-то они и прекрасны. Перед художником поэтому открывается белый свет на все четыре стороны — дух захватывает. И видит он все прошлое и все будущее — человеку сужден в него путь, путь свершений и превращений.

Так постижение особенностей взаимодействия творчества Довженко и народной культуры приводит нас к раскрытию целого комплекса этических представлений о человеке, его месте и роли в нескончаемом процессе жизни, воплотившегося в его фильмах.

[15] А. Довженко, т. 3, стр. 361.
[16] Там же.

Штрихи к портрету Александра Довженко

В. Сытин

Яблони

Прохожие останавливались у ограды. Смотрели. Переговаривались:

— Артисты... Из кино... Сажают что-то...

Старушка в платочке. Лицо в густых морщинах, светлые, яркие и грустные глаза. Понятно — война была...

— Яблони садют... Дай им бог,— говорит старушка и идет дальше, через непросохшее после первых майских дождей шоссе в сторону деревни Потылихи. Узким клином над крышами и кронами деревьев виднеется колоколенка церкви. Здесь заречный край Москвы.

За оградой — новые корпуса киностудии «Мосфильм». А дальше — простор. Лишь вдоль Воробьевского шоссе шагают на взгорбье Ленинских гор ряды лип, почти не тронутых весной.

Я тоже останавливаюсь у ограды. На пустыре несколько десятков человек — кто в военных фуфайках и гимнастерках, кто в пиджаках. Женщины почти все в вязаных кофтах. Да, они сажают сад. Весело работают. Смеются, неумело ковыряя землю лопатами.

— Та вон, в платочке пестреньком, Солнцева — «Аэлита». А то — Ладынина,— гово-

С. Коненков, А. Довженко и П. Капица. 1955 год



рит остановившийся неподалеку от меня немолодой военный своей спутнице. — Других я что-то не узнаю.

А кто же это стоит, опершись на лопату, сдвинув шляпу на затылок? Такой чистый, ясный лоб. Седые волосы на висках. Радостная улыбка. Он как-будто руководит работами. Иногда поднимает руку, что-то кричит. Голос у него глуховатый, мягкого, теплого тембра.

Солнце проглядывает в разрыве облаков, погода разгуливается.

Запахло прошлогодней листвой и сыростью. Засверкали весенней свежестью щетинистые травы и желтые звезды цветов мать-и-мачехи. И я вспомнил далекие студенческие годы.

...Яблоневый сад в набухших почках, такой же, чуть пьянящий и грустный, запах возрождающейся земли. Посвист скворцов. Кстати, в военные годы научились они там, где стоял фронт, свистеть, точно подражая мелодичному (вот парадокс!) стону пролетающих пуль.

В саду мы — группа студентов Воронежского университета. Мы приехали в Козлов, в знаменитый сад, в гости к Ивану Владимировичу Мичурину.

Сухой, высокий старик водит нас от дерева к дереву, рассказывает их биографии, как будто это были живые люди. Голос у него немного скрипучий, точно говорить ему трудно, но тоже мягкий, теплого тембра. А глаза то и дело вспыхивают. Потом мы сажаем несколько яблонь, груш, еще какие-то плодовые деревья.

Я вспоминаю теперь уже широко известный афоризм Мичурина, услышанный нами тогда впервые:

— Каждый человек может называться настоящим человеком, если он посадит хотя бы одну яблоню.

...В мою служебную комнату в издательстве «Советский писатель» входит тот самый человек, что сажал сад у «Мосфильма» четыре года назад, в ранний майский день 1949 года. С ним темноглазая, поразительно красивая женщина. Ее узнаю сразу — Юлия Солнцева, «Аэлита». Героиня фильма, который я смотрел много раз в далекие годы юности, увлеченный авиацией. Стало быть, это Довженко!

— Довженко,— говорит вошедший. — А это моя жена — Юлия Ипполитовна.

Крепко жмет руку. Пододвигает стул Солнцевой, садится рядом.

— Не сердитесь, мы пришли без предупреждения.

— Мы заходили к директору товарищу Корневу, а его нет. Секретарша послала к вам,— дополняет Солнцева.

— Ну что вы! — Сам я никак не решаюсь сесть.

Довженко! Солнцева! Я знаком и дружу со многими деятелями литературы и искусства, в том числе и со знаменитыми. Но Довженко и Солнцева! Это же целая эпоха нашего киноискусства!

— Мы пришли по поводу сборника произведений Александра Петровича,— начала разговор Солнцева. — Хотелось бы знать, как обстоят с ним дела.

Несколько месяцев назад по договору с нашим издательством Довженко представил рукопись сборника. В него вошли сценарии «Арсенал», «Земля», «Щорс» и пьеса «Земля в цвету». Сборник читали, как положено, рецензенты и члены совета издательства.

Первые отзывы были благоприятные, и это не удивительно. По своему художественному уровню сценарии и пьеса Довженко были выше многих романов и повестей, которые мы печатали. Но... тут имелась своя закавыка. Тогдашний директор издательства «Советский писатель» Корнев очень не любил, когда в план выпуска книг включались сборники пьес. Нет, он не отрицал драматургию как род художественной литературы, однако относился к ней настороженно. Кроме того, он, видимо, рассуждал еще как хозяйственник. Сборники пьес (они нами изредка все же выпускались) выходили тиражом всего в пятнадцать тысяч экземпляров и не окупали расходов на издание, так же, как, скажем, малотиражные сборники стихов. В этих случаях убытки покрывались за счет доходов от издания прозы. Корнев и высказал нам, главному редактору Николаю Лесючевскому и мне, свое отрицательное отношение к довольно объемному сборнику сценариев Довженко. Причем одним из мотивов был у него и такой (кстати, чуть ли не до 70-х годов бытовавший в издательствах и редакциях): киносценарий — лишь подсобный материал для режиссеров, они его, как правило, на съемках переиначивают, а посему — это не настоящая художественная литература.

Лесючевский и я с этим и другими (например, экономическими) доводами директора не соглашались и стояли на своем: сборник произведений Довженко — настоящая художественная литература, его издать нужно. Мы были уверены, что в конце концов издание осуществится.

Конечно, я не имел право раскрывать нашу «кухню» и ответил примерно так:

— Рукопись читается. Отзывы положительные. В скором времени состоится заседание совета издательства, и вопрос будет решен к нашему обоюдному удовлетворению.

Пока я говорил, Солнцева пытливо смотрела мне в глаза. А Довженко, казалось, и не слушал. Он сидел напротив огромного, чуть ли не во всю стену, окна и, видимо, любовался видом на центр Москвы почти с высоты птичьего полета. В то время издательство «Советский писатель» размещалось на одиннадцатом этаже одного из самых высоких тогда зданий столицы — в Б. Гнездниковском переулке. За окном открывалась действительно впечатляющая панорама Москвы. А день был прозрачный, солнечный, дали не затуманивались, башни Кремля и купола храмов, вознесясь над сутолокой строений, казались картинкой из книжки сказок.

— Значит, вы уверены, что сборник напечатают? Александр Петрович, ты слышишь? — Солнцева мягко коснулась руки Довженко.

Он кивнул.

— Слышу... Конечно, слышу и очень благодарен... За внимание.

И вдруг как-то сразу изменился. В светлых глазах уже не было созерцательного раздумья, в них мелькнули искорки. Утомленность на лице исчезла. Он повернулся всем корпусом, облокотился о стол и заговорил.

Почти всегда Довженко говорил так, что даже опытным стенографисткам приходилось туго. Нет, выражал он свои мысли не сумбурно, не витиевато, Довженко говорил ясно и удивительно емко. Мысль его в точных и часто неожиданных словах всегда имела как бы широкие крылья. Она словно неслась над собеседниками, внезапно совершала повороты, отклоняясь от своего пути и снова возвращаясь на прямой курс.

Конечно, я не смогу передать мысль Довженко именно его словами. Об удивительности его речи я скажу дальше, приведу несколько

В рабочем кабинете.
1956 год



фраз, запомнившихся накрепко. Сейчас же — лишь суть того, о чем он говорил.

Довженко сказал, что совсем недавно видел такое же просторное небо. Оно покрывало степи за Новой Каховкой, где он побывал, ища впечатлений для нового сценария — «Поэма о море». Он говорил, что именно в широких рамках поэмы можно и должно художнику поведать людям о их же свершениях, о стройке огромного гидротехнического комплекса на Днепре.

— Я потрясен и очарован! Гимн людям и машинам нужен! — говорил Довженко. — Мне важно сейчас все свои силы собрать. А их не так уж много. Сердце, сердце плоховато стучит.

Потом Довженко коротко рассказал о содержании «Поэмы о море».

— Александр Петрович, хорошо бы и этот сценарий включить в сборник,— сказала Солнцева, когда Довженко замолчал и устало склонил голову.

— Да, да. Сценарий почти готов. Впрочем, «почти» — это ужасное слово! Не люблю его. В нем чувство неуверенности.

Юлия Ипполитовна заметила, что Довженко устал. Ведь у него, начиная с военных лет, часто были сердечные приступы. «Сердечной недостаточностью» называли его болезнь врачи. Как нелепо звучал этот диагноз по отношению к нему, великому художнику, сердце которого было огромно, как мир, полно доброты и страсти в борьбе за счастье людей.

Юлия Ипполитовна тронула за рукав Довженко:

— Пойдем.

И они ушли. А в моей маленькой служебной комнате долго еще незримо ощущалось их присутствие.

●

В углу нашей большой и темной (окна во двор-колодец) комнаты в доме на улице Мархлевского, слева от двери, стоит круглый стол. Над ним оранжевый абажур-юбка, модный в то время. Треть стола занимает продолговатый, тяжелый ящик телевизора «Темп-2». Перед экраном — приставная выпуклая линза с водой. Внутри по краям стекло покрыто странным зеленоватым налетом. Экран голубовато светится. Но голос диктора еле различим, телевизор работает на самом малом накале.

Довженко размешивает сахар в стакане чая, вслушиваясь в информацию о программе передач на вечер.

Над чудесным, чуть выпуклым, чистым лбом

густые седые волосы — светлый нимб на фоне мрачноватого, черно-красного ковра, висящего на стенке шкафа, который разделяет комнату.

Юлия Ипполитовна там, на «другой половине», шепчется о чем-то с моей женой.

— Это — водоросли,— вдруг произносит Александр Петрович, указывая чайной ложечкой на линзу,— они живут в стеклянной тюрьме и благоденствуют. Меня еще хлопчиком поражала сила живого. Вы слышали, как растет трава? В апреле... В тихий день выйдете в тихий лес. И стойте недвижно. И вы услышите шорохи, еле уловимое потрескивание и легкий, легкий звон. Это трава растет! Это нежные ростки пробиваются к свету, к солнцу. Сквозь сухие осенние листья. Через смерть — в жизнь.

«Он трав разумел лепетанье» — вспомнились мне слова, сказанные о Гете. Как точно характеризуют они Александра Довженко!

Наш гость недолго молчит. Затем продолжает другим голосом, суховатым. Говорит буднично, точно сам недоволен переключением своей мысли на прозу.

— Вылейте воду из линзы и промойте ее раствором марганцовки.

И на его лице появляется и сразу исчезает быстрая гримаса то ли недовольства, то ли досады.

— Хотел залить дистиллированную воду, но не мог достать в аптеке более двух литров,— сказал я, недовольный собой, что не смог продолжить беседу, поддержать разговор на уровне мыслей Довженко.

А на экране телевизора тем временем появилась ведущая и объявила выступление какого-то ансамбля художественной самодеятельности. Довженко прибавил громкость.

Зазвенела лезгинка, и на сцене стремительно закружились танцоры, перетянутые поясами до невозможности.

Александр Петрович некоторое время смотрел на экран. Потом четко очерченные губы его дрогнули, и он сказал:

— Хорошо. Точно черные комары вьются! — Отвернулся и стал пить чай.

Вот это и есть то, что забыть нельзя, что удивляет в Довженко — метафоричность мышления.

А на экране уже танцевала группа какого-то областного ансамбля песни и пляски. С гиканьем и присвистом парни и девчата крутились-вертелись на сцене и топотали, топотали часто, дробно, сильно отбивая яростный ритм казачка, что ли...

— Виктор Александрович,— тихо сказал Александр Петрович. — Может быть, выключим? Они так бьют там каблуками, точно земной шар расколоть хотят на кусочки. Мне жалко его.

Я щелкнул тумблером и зажег лампу над столом.

Довженко удовлетворенно вздохнул и снова принялся за чай. Мы заговорили о том, что его волновало в то время, пожалуй, не менее, чем сценарий «Поэма о море»,— о завоевании космоса.

Он знал, что в довоенные годы я работал в области изучения стратосферы, помогал в какой-то мере как заместитель председателя Стратосферного комитета, создателям первых ракет, «реактивщикам» — первопроходцам ракетной техники, встречался с Циолковским.

О «калужском мечтателе» Александр Петрович был очень высокого мнения, считал Циолковского человеком вперёдсмотрящим, замечательным и необычным, и намеревался воплотить его идеи в фильме, над сценарием которого начал работать.

На II Всесоюзном съезде писателей Александр Петрович выступил с речью и в ней говорил о космосе, предсказав скорое его освоение.

«Что же, как не кино,— сказал он,— перенесет нас зримо в иные миры, на другие планеты? Что расширит наш духовный мир, наше познание до размеров поистине фантастических? Кинематография».

Великий художник воспринял идеи Циолковского, загорелся ими и со свойственной гению прозорливостью уверенно и убежденно сказал о близости космической эры.

Вспомним, что в первую половину 50-х годов труды «калужского мечтателя» были хорошо известны лишь специалистам, а популяр-

ность его была во сто крат меньше, чем в наши дни. Тем более значительно и важно то, что высказал на съезде писателей Довженко...

Еще не раз приезжали к нам вечерами Александр Петрович и Юлия Ипполитовна попить чайку, иногда поужинать и побеседовать неторопливо у выключаемого телевизора. Тогда я не задумывался над тем, почему они тратили часы на это гостевание. И лишь теперь, оглядываясь в прошлое, нахожу возможный ответ. Им нужно было иногда вырываться из круговерти профессиональных забот, сумятицы «Мосфильма», привычного круга друзей и знакомых. Да еще в период, когда не был решен окончательно вопрос о запуске в производство «Поэмы о море», когда производственная судьба и других сценариев, над которыми работал Довженко, была неясна. (Я имею в виду сценарии «В глубинах космоса» и «Тарас Бульба».) Это не могло не мучить такого взрывчато деятельного человека.

Известно, что Александр Петрович, разрабатывая какую-либо тему, глубочайше вгрызался в нее, прочитывал множество книг, в том числе сугубо научных, беседовал с сотнями людей. Во время подготовки сценария «Щорс» он получил (и изучил!) тысячи писем от бойцов, знавших легендарного полководца.

Создавая сценарий о Циолковском, он не мог обойтись без специальной литературы. И, конечно, он собирал по крупицам свидетельства и воспоминания о человеке, впервые обосновавшем возможность космических полетов. Поскольку я встречался и переписывался с Константином Эдуардовичем, то почти при каждой встрече в ту осень и зиму Александр Петрович расспрашивал меня о посещениях «калужского мечтателя», об обстановке в его доме, о его трудах, в том числе о философских, и о многом другом.

Беседы за ужином или чаем у нас, конечно, не ограничивались двумя-тремя вопросами. К сожалению, я не вел записей, и многое из того, что говорил тогда Довженко, забылось. Запомнился хорошо, как ни странно, разговор о... модах!

Трудный быт первых послевоенных лет уходил в прошлое. Люди жили все лучше и луч-



В беседе с друзьями

ше. У молодежи, особенно городской, появилось внимание к одежде, к своей внешности. Многие, например, стали носить узкие брюки «дудочкой», отращивали волосы. Называли таких «стилягами». Каракатуристы резвились, изображая этих парней. Даже на комсомольских собраниях их обсуждали и осуждали. Мода на узкие брюки все же распространялась. Даже государственные швейные фабрики значительно сократили ширину штанин.

Однажды разговор о модах завели женщины. Александр Петрович не вступал в него, потихоньку посмеивался. И вдруг оживился и разразился тирадой:

— Ругают «стиляг» за узкие брючки! Девчонок за патлы. Да пусть они будут такими! Лишь бы душа у них была ясной и труда они не боялись. Вот если хлопец или дивчина неопрятны... тогда плохо. Внешняя неопрятность почти всегда выражает или порождает неопрятность духовную Так я думаю. А что касается моды... Естественно, одежда должна изменяться. Как все изменяется в жизни, в быту, в обычаях. Меня только смешит, когда говорят, что мода — это проявление всегдашнего стремления человека к новому и к личной свободе. Одна из форм стремления к новому — согласен. А выражение свободы лич-

ности — чепуха. Как раз наоборот. И это не парадокс. Представьте себе: появится новая мода на узконосые, неудобные ботинки. Однако все, все начинают их носить. И что получится? Нивелировка, стандартизация, конформизм. Ограничение личности в рамках всепобедившей моды! Нет, коммунизм такого не хочет! Каждому человеку он говорит: будь самим собой, светись своим светом на полный накал. И одевайся, как тебе нравится, чтобы настроение у тебя было хорошее. И радостней было жить...

●

Автострада на Минск. На двадцать втором километре, под «мигалкой», надо свернуть налево, на Переделкино. Узкое шоссе сначала идет через лес, потом по плотине большого, запущенного пруда, мимо детского санатория-стационара, и снова через лес — ельник и березняк — к поселку Мичуринец. У въезда в него первая дача — Александра Довженко.

Молодые березки и кусты сирени у забора. Посыпанная песком дорожка ведет к небольшому бревенчатому дому. Справа и слева жимолость, жасмин, еще какие-то кустарники, клумбы с розами, далее яблоки, куртинка вишенника. Деревья ухожены.

Александр Петрович, в просторном парусиновом костюме, встречает приветливо: «Милости прошу до хаты»,— и ведет в большую комнату. За широкими ее окнами — зеленый мир в предвечерних сумерках. Юлия Ипполитовна расставляет посуду на простом столе из струганых досок.

— У вас званый вечер? Гости?

— Нет, друзья.

В сумерках лицо Довженко кажется совсем серым и очень утомленным. Все же в глазах непритворная радость. Думаю, потому, что сценарий «Поэма о море», уже режиссерский, наконец, принят «Мосфильмом», и мне известно, что постановка картины включена в план будущего, пятьдесят седьмого, года.

Но у Довженко есть и еще одна радостная новость. Он ведет меня во вторую небольшую комнату и показывает номер журнала «Дніпро». В нем напечатана повесть «Зачарованная Десна» — поэтическое сказание о детстве и юности художника.

— Тоже можно сделать фильм,— говорю я, листая журнал.

— Потом... Если сил хватит,— соглашается Александр Петрович. — Сначала — «Поэма» и «Космос». Очень хочется о межпланетном полете снять ленту. Последнее время, правда, этим сценарием почти не занимался. Третий вариант «Поэмы» делал. А с сердцем бывает что-то худо.

Грохочущий рев. Даже стекла позванивают. Поднявшись с Внуковского аэродрома и набирая высоту, над Мичуринцем проносится новый реактивный самолет ТУ-104. В то лето он вводился на воздушные линии.

Юлия Ипполитовна демонстративно закрывает ладонями уши, а Довженко смеется.

— Привыкать надо к громáм рукотворным.

Когда рев ТУ стихает, становится слышен настойчивый сигнал автомашины.

— А вот и друзья!

Александр Петрович извиняется и идет встречать новых гостей.

Вскоре в столовую, свободно шагая, входит, как к себе, высокий, статный Борис Николаевич Ливанов, обнимает и целует хозяйку. Его великолепный баритон наполняет всю «хату». Затем появляется его жена, а потом, шутливо-настойчиво убеждая друг друга пройти в дверь первым, Александр Петрович с Иваном Семеновичем Козловским.

И становится шумно и весело в большой комнате.

После ужина Александр Петрович потянул меня за рукав.

— Пока не совсем стемнело, хотите посмотреть мои яблоньки?

Мы вышли в сад. Стрекотали большие зеленые кузнечики. Пахли розы на клумбах.

— Цветники — это любовь и забота Юли. А вот моя — черноплодная рябина. Плодоносная чрезвычайно. Я привез саженцы из Мичуринского сада. Те яблоньки — тоже. Посмотрите, как нынче обильна завязь!

Довженко осторожно нагибает ветвь, ласково касается кончиками пальцев сдвоенных, строенных, величиной с грецкий орех, плодов,

еще темно-зеленых, с неопавшими розетками коричневых, засохших околоцветий.

В сумеречном освещении лицо его молодеет, а глаза почему-то начинают светиться. Он улыбается. Радостно и грустно.

— Касаюсь их, и сердце волнуется,— произносит он тихо.

И потом, словно обняв взглядом яблоневые ветви, насыщенные будущим урожаем, он говорит о том, что, подолгу сидя за столом над сценарием, тоскует о камере и съемках.

— Очень много несделанного еще остается,— заканчивает Довженко довольно длинный монолог... — А быть может, так у всех? Быть может, всегда есть у каждого человека что-то несбывшееся? Помните, как об этом сказано у Грина в «Бегущей по волнам» и в других его прекрасных сказках? — И повторяет, точно забывшись, несколько раз: — «Несбывшееся, несбывшееся...»

— Александр Петрович, ведь вы скоро начнете снимать «Поэму», все будет в порядке,— бестактно прервал я его мысли.

Вопрос о производстве «Поэмы о море» в будущем году был действительно решен, и столь длительный, трудный для творческой натуры его, кинорежиссера, период простоев миновал.

Довженко резким движением рук отбросил ветви яблони, шагнул в сторону дачи.

— Да? Вы так считаете? — спросил он скучным голосом.

У меня до сих пор щемит сердце, когда я вспоминаю о своей тогдашней нечуткости.

Молча и медленно пошли мы к даче. Окна ее еще не засветились, хотя сумрак сгустился. Мы слышали негромкие женские голоса и глубокий баритон Ливанова.

— Давай, Ваня, давай, потешь, ублаготвори,— просил он о чем-то Козловского.

Довженко остановился у крыльца и, призывая меня к вниманию и неподвижности, поднял руку. Словно подчиняясь этому движению, люди в даче смолкли, и в сиренево-зеленой тишине свежеющего мира летней ночи возник и поплыл неповторимый голос.

Довженко слушал Козловского, застыв, даже не опустил руку.

●

Юлия Ипполитовна позвонила рано утром. Глухим, незнакомым голосом сказала одну фразу:

— Александра Петровича больше нет.

И повесила трубку.

Прощались с Александром Петровичем в зале Центрального Дома литераторов на улице Воровского.

Траурную церемонию открыл Константин Симонов. Потом в напряженной и печальной тишине переполненного зала, как тихий, чистый ручей, возникла мелодия песни. Той песни, что звучала еще недавно в летней ночи на даче. И пел ее снова Иван Семенович Козловский. Навсегда расставаясь с другом, с великой печалью обнажал для всех страдания своего сердца.

...Вместе с цветами на свежую могилу друзья клали золотистые снопы пшеницы и ставили корзины с яблоками. Эти плоды земли, столь любимой Довженко, принесли на Новодевичье кладбище почитатели и друзья художника с полей и из садов родной его Украины.

●

...Снова майским цветением охвачен яблоневый сад «Мосфильма», посаженный сорок лет назад руками Александра Петровича Довженко и его товарищей.

Яблони в саду постарели. Жить и плодоносить им уже осталось недолго. Все ведь преходяще, кроме подвига во имя людей. Довженко совершил этот подвиг — великий художник и труженик на ниве искусства. Подвиг жизни Александра Петровича Довженко продолжила Юлия Ипполитовна Солнцева. Она встала за съемочную камеру, чтобы воплотить неосуществленные замыслы Довженко — «Поэму о море», «Повесть пламенных лет», «Зачарованную Десну», «Незабываемое», «Золотые ворота».

Поклонимся ей.

«Не бойтесь преувеличить душевное богатство людей,— завещал Довженко,— вы его не преувеличите».

Мастерская Сергея Бондарчука

Фрагменты

Студенты показали отрывок из пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске».

Неторопливо и спокойно, как всегда, Сергей Федорович начал размышлять:

— Показ шел под знаком: самостоятельная работа на втором курсе. Впечатление от просмотренного и обсуждение должны находиться в русле освоенного или осваиваемого.

Я возвращаюсь к очень простым вещам — тем элементам актерского мастерства, из которых слагается профессия.

Мы часто забываем об «учебности» наших показов и воспринимаем происходящее с точки зрения конечного результата: трактовки всего произведения, сверхзадачи и так далее.

Однако же вы на втором курсе и так еще далеки от совершенства — вы многое пропускали в актерской азбуке.

Поэтому заметить то, что пропустили, важнее общего мнения.

Если обсуждение сведется к разговору о возможном, конечном результате, это никакой пользы не принесет.

Что бывает на худсоветах киностудий? Как правило, на них актеров не приглашают. Много раз я говорил о том, что при обсуждении фильма должен быть не только режиссер, но хотя бы главный исполнитель, но все остается по-прежнему.

И вот я предполагаю, что нахожусь в профессиональной аудитории, и что же я там вижу? Полное непонимание нашей профессии. Не только на нашем худсовете, а и на большом студийном, на зрительских конференциях, в рецензиях, которые публикуются в тонких и толстых журналах. Я встречаю там непонимание самой сути того дела, которым мы, актеры, занимаемся.

Все рассуждения сводятся к тому, что я это место так себе представляю, а я эдак, а я больше тебя знаю и потому вот так представляю.

Я сижу и думаю: неужели ни один человек не заметил мои пропуски, чисто профессиональные, а они есть, но о них забыли и низвели нашу профессию до общих фраз: темпераментно, психологично и еще как-то (есть целый набор штампов) сыграл актер очередную роль.

А из чего складывается роль, с помощью каких средств актер приходит к результату, об этом ни слова.

Рецензия, как правило, говорит об общей эрудиции рецензента, его пристрастиях, его отношении к тому или иному направлению, и больше ни о чем.

Я надеюсь, что после того, как вы станете уже актерами, кто-нибудь из вас напишет рецензию на работу своего коллеги с профессиональной позиции.

С точки зрения овладения профессией могу сказать: мне понравился выбор автора. Пьеса Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» — настоящая драматургия. Но никогда не верьте вот чему.

Все помнят показ на первом курсе, как все тогда гениально сыграли! Но это все домашние радости.

Вгиковские показы — всего-навсего учебные

Окончание. Начало см. в «ИК», 1979, № 9.

работы, которые не имеют права на показ широкому зрителю, потому что они несовершенны. «Семейные радости» и в большом кинематографе бывают, когда вдруг несовершенное становится «знаменем» на многие лета.

Итак, вы многое пропускали. У вас объекты внимания: утро, разбитая тарелка, стол, забор, брошенный телефон... Если бы сейчас начать все делать в этюдном порядке и вы стали бы усложнять свое поведение на сцене по линии предлагаемых обстоятельств, объектов внимания, по линии: что слышу, что вижу, что было до того, чем я сейчас занимаюсь, что я хочу в данный момент, то вы обнаружили бы столько провалов!

И это-то для нас сегодня и есть самое главное.

Большое складывается из малого, а мы от малого иногда отмахиваемся: «А, это не важно». Зато, когда я буду произносить монолог, вот там все и возмещу. Там у меня такая гениальная задумка! Как я поднимаю пистолет! Он падает! А я вот так встаю и говорю!.. Вот когда я дойду до этого места — все ахнут!.. Будет полный восторг, как я сыграл, как я «нашел» спину!

Но до этого монолога ты столько пропустил, а раз пропустил, значит, надо же чем-то возместить пропущенное, и вот уже исполнителя понесло... Надеюсь, понятно, про кого я говорю?

— Конечно, — говорит «Шаманов».

— Догадался, молодец. И вот, значит, вами были расставлены акценты, автор помогал, потому что автор настоящий, и диалог разговорный, хорошо произносится, вы выучили весь текст, и «Шаманов» внятно его проговорил — четко, ничего не пропало... А вот если бы вы больше внесли подробностей, не пропускали их, то они бы вас привели уже к неповторимому.

И самое сильное воздействие тогда возникло бы там, где на него и не рассчитывали, — вот ведь какова природа настоящего искусства.

Воздействие возникает там, где никто и не подозревает о нем, — ни режиссер, ни писатель, ни артист, ни все вместе взятые. Когда актеры идут по точно выстроенной логике поведения, когда не пропускают ничего, ни одной детали и одно действие нанизывается на другое, получается поразительный результат! Подлинное воздействие таково, что люди не знают, какими средствами на них воздействуют.

Вроде бы ничего не происходит и вдруг — комок в горле, сердце защемило, а не было на сцене никаких ударных эффектов. Такое воздействие самое сильное, возникает оно непредвиденно. Оно неповторимо, то, что образовалось в результате согласованного взаимодействия всех частей в спектакле и в роли.

И если мы сегодня говорим, что там-то и там-то мы обнаружили заданность, это не могло не нарушить подлинное воздействие. Значит, перед нами — исполнитель, а не следователь Шаманов.

Когда на первый план выходит исполнитель, значит, отсутствует чувство меры. Тогда в как будто ярких красках сразу же обнаруживается: ага, вот они нашли очень интересную мизансцену, оригинально выстроили ее, подвели к ней зрителя, а там ничего нет, потому что на первом плане не суть, а лишь сам исполнитель.

Если ты шел не по сути, а из желания произвести впечатление, возместить неосвоенное остротой положения, сюжетной напряженностью, ничего хорошего из этого не получится, это ничем не возместишь. Зритель увидит, почувствует твое приспособление и останется равнодушным.

Сегодня я предлагаю вот по какому пути пойти, если вы, конечно, в состоянии. Вот самостоятельный этюд — «результат» ваших полутора лет учебы. Дальше. Мы подробно разрабатываем элементы актерского мастерства: «слышу», «вижу», занимаемся этюдами на внимание, на действие и так далее. Затем все, что вы делали в этой неинтересной и скучной работе по элементам, вы попробуете воплотить в самостоятельной работе. Если вы привыкнете так работать над ролью, тогда вы придете на студию или в театр самостоятельными артистами. Тогда вы сможете выполнять сложные актерские задачи, а не: посмотри сюда, туда, бодрее, веселее, накопляй, выпускай.

Сегодня нас порадовало то, что вы многое

из элементов актерского мастерства освоили вот в этом отрывке. Скажем, публичное одиночество... Это очень трудно — находиться почти нос к носу со зрителем и быть свободным, быть вдвоем с партнером. Вера в обстоятельства была, где-то она прерывалась, но все-таки была. Четко стали говорить. Что еще хорошо было? Шаманов справился с голосом. Валентина стала лучше. Плакала... Ну это просто. Что это было? Желание воздействовать? Но можно было и без этого, верно? Но все-таки она заплакала. Это же хорошо. Правда, без слез на сцене как-то непривычно. Меня, например, все обвиняют, что я в каждой роли плачу. Я проверил — да, в каждой роли. Я люблю плакать в силу моего, наверное, эмоционального характера и украинского происхождения.

Двигались хорошо. Шаманов, у тебя в начале была зажатость, значит, у тебя не было конкретизации, ты просто обозначил кусок и шел к нему.

Отрывок длился тридцать минут непрерывного действия. Это очень сложно. Где-то внимание обрывалось, поведение не было выстроено до конца, но Шаманов действовал непрерывно на сцене и столько времени. Для второго курса это хорошо.

У Шаманова представление о предмете выше возможности осуществить его в действии. Если представление ниже — беда. У него выше, он пытался его осуществить, входил в область чувства, будоражил себя, шел по линии задуманной сложности образа, чувственных отношений, и туда он время от времени пробирался, а простые действенные мелочи пропускал. А тебе их нужно нанизывать, идти от простого к сложному. Тогда появится большое верное чувство.

Ты не видел этот спектакль в Московском театре Ермоловой?

— Видел.

— Это не повлияло?

— Думаю, нет.

— Помню, до войны шел спектакль «Отелло» в постановке Завадского, в исполнении Николая Дмитриевича Мордвинова. Мы смотрели этот спектакль столько, сколько он шел. Я, играя Отелло, до конца освободиться от его игры не смог. Но тут вот что интересно: скопировать можно только плохое. А хорошее, неповторимое не поддается повтору.

Имейте в виду, что, если вы не будете строго к себе относиться, вы можете привыкнуть пропускать важные «мелочи». Вы будете надеяться только на ударные моменты, а это плохо.

Я не призываю вас к критиканству. Нет, вы воспринимайте показ как зрители, но после просмотра вы имеете право с точки зрения своей профессии раскрутить ленту видения и отметить, что там-то актер не слышал партнера, здесь он изображал, а тут восполнял темперамент за счет голоса, физического зажима. Все это — наша работа.

— Как Пашка к тебе относится? — обращается Сергей Федорович к Валентине.

— Он меня любит.

— Как?

— Ну, вообще...

— Я уже не раз вам говорил, что «вообще» в искусстве не бывает. Как вы выстроите предлагаемые обстоятельства — в этом уже есть решение и сценическая выразительность. Вы не протокольно их выстраиваете, они должны вас взволновать, быть оригинальными. А все это мы намечаем для того, чтобы найти наиболее яркое решение в *этих* предлагаемых обстоятельствах. Почему мы говорим: давайте усложним. Усложнить — это, в конечном счете, должно привести к наиболее яркому решению, которое произойдет из того, насколько конкретно вы выстроите предлагаемые обстоятельства. Конкретно. Лето. Какой месяц? Июль? В тех местах утром еще жарко? Как она одета? Вы разыграли в этюдном порядке то, что было до этого скандала?

— Да.

— Молодцы. Теперь, если здесь была потасовка, то в каком ритме они жили? Ты что, от пятого к первому перешла?

— Нет.

— Из пятого в какой ритм можно перейти?

— В четвертый или в третий.

— Но никак не во второй или в первый. Можно и в первый, но это будет отказ.

В драке, например, ты уснул. То, что произошло здесь до тебя, эта лента воображения, она живет в тебе?

— Да. Должна присутствовать в моем вúдении и проявиться. В том, как разбилась эта тарелка... Когда я буду собирать осколки...

— Верно. И постарайся из пятого ритма перейти в четвертый, потом в третий. Ты на работе, ты не имеешь права быть во втором или в первом.

Где эта бутылка раньше стояла? В кого она полетела? Допустим, в Пашку. Могла его убить? Если бы она попала в висок? Могла. Когда ты это воскрешаешь, тебе еще страшнее, если бы ты все видела. Так могли же убить!.. Подальше эту бутылку. За разбитую тарелку кто будет отвечать?

— Я. Надо платить. А зарплата маленькая.

— Затем. У тебя всегда порядок, чистота, а сейчас кавардак. Вдруг кто заглянет. Надо быстрее убрать, возникает смена темпоритма. Еще раз сыграй этот этюд.

Студентка играет.

— Стоп. Ты сейчас вошла как актриса. А что конкретно нужно сыграть? Только что здесь была заваруха. Вúдение должно быть ярче. Посмотри им вслед. Тут человека могли убить! А у тебя читается так, как будто тебя обидели. Не вокруг же тебя это было, весь сыр-бор. Я сознательно намечаю объекты внимания, выстраиваю всю последовательную цепь событий. И это все в репетиции должно воплотиться. В этой репетиции я только вот это наметил: надо поскорее навести порядок, сюда могут сейчас прийти. Но этого мало. В следующей — я усложню задачу, и снова репетирую. Не просто повторяю, а все время иду по звеньям, цепочкам и закрепляю найденное — не результат. И после многих репетиций прихожу к верному самочувствию. Репетиция служит следующей репетиции.

— А как понять, где, когда, наконец, наступила последняя репетиция? — спрашивает студентка.

— Практически им нет конца.

Студентка повторяет этюд.

— Очень хорошо убрала бутылку. В тебе сейчас было видение того, что могло здесь произойти. Конечно, надо быстрее телефонную трубку положить на место. Милиция может нагрянуть! Все убрать, черт с ними, заплачу за эту тарелку, но ничего, ничего здесь не было. Чтобы прийти к совершенству, сколько нужно времени? И каждый ли на это способен? Нет. Чем больше актер, тем больше он будет репетировать. Закреплять логику поведения, выстраивать ее. Потом то, что образовалось, надо довести до совершенства. Это совсем другая работа. Повтори теперь все, что нашла, три раза, не нарушая выстроенного.

Студентка исполняет просьбу.

— Все это можно повторять в течение трехсот спектаклей, но как в первый раз. Не за счет повторения, а за счет найденных конкретных вещей, за счет непрерывной цепи поступков, логики поведения.

Если я что-то и совру, скажу себе: на предыдущем спектакле я так исполняла и у меня получилось, я и сейчас так сыграю,— это будет механический результат. Все точно делаю, но нет, не то, это уже представление, показ. Нет движения к подсознанию. Когда у меня вехи расставлены сознательно и закреплены, то подсознание в это время может подсказать (в каждом спектакле) совершенно непредвиденное. И каждый раз я буду играть сцену как в первый раз, как новую.

Про Рихтера рассказывали очевидцы. Первый маленький кусочек из «Времен года» Чайковского он репетировал три часа! Три часа! А это играют ученики пятого класса. А он, Рихтер, три часа репетировал.

А теперь от репетиции перейдем к прогону, начали!

Валентина! Когда ты выходишь на площадку в прогоне, то все уже отбрасывается, все ваши расчеты и поиски. Все! Как-будто ничего не было. Забыть все. И советы режиссера, и свои сомнения. В силу вступает вера актера. Пусть в прогоне что-то оборвется, но это прогон, а там еще один прогон, и еще, генеральная репетиция, показ для пап и мам, и— премьера. Пожалуйста, проиграй. Забудь обо всем, что мы здесь говорили, и действуй!.. Доверься природе!

Студентка играет.

— Легко было тебе? — спрашивает Сергей Федорович студентку после показа.

— Да.

— Вот когда ты все правильно выстраиваешь и существует основа, то играть легко. Актер получает от игры наслаждение, радость творчества. А если ничто не выстроено, все зыбко, это муки для актера. Ты не знаешь, куда руки деть, и думаешь, скорей бы все это кончилось. Радость актера, между прочим, передается и зрителю. Когда зритель смотрит, а на площадке ничего не происходит, ему скучно. А когда он видит активное действие, он начинает следить за актером, ощущать жизнь человеческого духа, он тоже вошел в эту область, ему интересны мельчайшие подробности. Дело ведь не в том, как я скажу: громче или тише, интонационно так или эдак, а во всем том, чем наполнен актер.

Оторвавшись от чтения какой-то рукописи, Сергей Федорович советует студентам:

— Когда вы делаете выбор: что читать? — отдавайте предпочтение людям, посвятившим себя профессии актера и на собственном опыте познавшим природу актерского творчества. Таким авторитетом, среди немногих, для меня является Михаил Чехов. В сорок пятом году он написал интересное письмо работникам советского кино о фильме Эйзенштейна «Иван Грозный»...[1] Послушайте...

«Одна из положительных сторон «Грозного», как и в других ваших фильмах, это их четкая, ясная форма...» — подчеркивает он. Далее интересно... «Нет другого театра на свете (я видел театры Европы, Англии, Америки), который так бы ценил, любил и понимал форму, как русский». Потом он цитирует Эйзенштейна о монтаже: «...перед нашими фильмами стоят задачи не только логически связанного, но именно максимально взволнованного, эмоционального рассказа». А вот мы подошли к главному... «Вот этого «максимума эмоций», этого живого, «стимулирующего» максимума ч у в с т в а, мне и не хватает в игре актера. Впечатление мое таково: актер слишком хорошо з н а е т, что он играет, знает — в ущерб своему чувству. Он з н а е т, что тут он гневается, тут ревнует, тут боится, тут любит, но не ч у в с т в у е т этого. Он д у м а е т, что чувствует, и обманывает себя этой иллюзией. Чувство в театральном искусстве — ценнее мысли, а при четкой форме, как в «Грозном», оно получает первенствующее значение. Форма «Грозного» обязывает актера: он должен подняться до нее своими чувствами, не только одним пониманием, не только мыслью (я не говорю: актер не должен мыслить, нет, он не должен засушивать размышлениями свою роль. Мысль актера: ф а н т а з и я, а не рассудок). Чувство актера не только наполняет форму, но и оправдывает ее».

Интересно об ударении... «Ударение на важном слове, на фразе — необходимо, но вопрос в том, к а к и ч е м сделать это ударение. Вы, по большей части, делаете его «г о л о с о м, напрягая при этом свою волю. Но ударение можно сделать и ч у в с т в о м и это — самый ценный вид ударения. У вас же в игре оно встречается слишком редко».

В нашей профессии самое сложное — освоить темпоритм. На смене темпоритма можно чудеса творить. Михаил Чехов владел им как никто, особенно в роли Хлестакова. Мы делаем этюды, отрывки из произведений — везде заданный темпоритм, прямая, самая скучная линия поведения.

Еще приведу один большой отрывок. Вы только вдумайтесь, о чем он говорил еще в сорок пятом году, тридцать четыре года назад... «Я встретил здесь недавно приехавшего из Москвы фильмового работника. Он сказал мне: русский актер хочет научиться американскому фильмовому темпу. Я ответил: американскому «темпу» русский актер учиться не должен. В американском фильме не темп, а с п е ш к а. Ею, по большей части, режиссер и актеры стремятся прикрыть пустоту и бессодержательность происходящего на экране. (Я исключаю, конечно, немногие фильмы большого значения.) Актеры здесь боятся замолчать даже на полсекунды: может обнаружиться полное н и ч т о — надо говорить, говорить,

[1] ЦГАЛИ, ф. 2316, оп. 2, д. 67, л. 1—15.

говорить, и как можно быстрее. Это не темп. Многому можно научиться от американского фильма, но только не темпу. Настоящий темп зависит от двух условий: первое — устранение ненужных длиннот (в речи, игре и постановке) и, второе — живое, подвижное чувство актера. Темп, как вы знаете, бывает двоякого рода: внешний и внутренний. Первый выражается в быстрой (или медленной) смене внешних средств выразительности, которыми пользуется и режиссер и актер (движения, речь, мизансцены, монтаж, всякого рода сценические эффекты и прочее). Второй, внутренний темп выражается в быстрой (или медленной) смене душевных состояний героя, изображаемого на сцене».

А вот то, о чем мы с вами все время толкуем:

«...Вы «недосматриваете» внутреннюю жизнь изображаемого вами героя. Те чувства, которые вы показываете на экране, слишком общи, абстрактны и не индивидуальны». «Дайте созреть вашему чувству под влиянием наблюдаемого вами образа. Смотрите на него (в него!) каждый день, по нескольку раз в день. Тогда вы не будете изображать вообще испуг, вообще любовь, вообще злобу».

О влиянии атмосферы на индивидуальные чувства актера. Как глубоко и просто он говорит: «Представить себе атмосферу так же легко, как представить, например, аромат или свет, наполняющий пространство. Даже непродолжительная тренировка научит вас владеть атмосферой и пользоваться ею как средством к пробуждению ваших чувств». «...Атмосфера имеет силу объединять актера со зрителем».

Это ли не важно, а?

К следующему занятию приготовьте два-три этюда на атмосферу. Темы произвольные.

●

Никогда я не видел Сергея Федоровича в таком гневе, как после показа студентами отрывка из пьесы И. С. Тургенева «Месяц в деревне» — объяснение Натальи Петровны в любви к Беляеву...

— Я несколько раз порывался остановить это представление, но так как у нас присутствуют гости с чешского телевидения, я сдержал себя. Во-первых, занавес... Что такое занавес? Это тайна. За ним — тайна, а вы что делали с занавесом? Туда-сюда мотали его, пренебрежительно к нему относились. Занавес — это обрамление храма! Когда он открывается, это событие. После вашего занавеса можно было и не начинать представление. Он должен открываться и закрываться в нужную секунду и сохранять тайну.

Беляев, ты пришел на второй курс и, вместо того чтобы догнать студентов, вытанцовываешь на сцене, еще гитару бы взял. Что ты там делал? Ты не то что зажат был, а не помнил себя. Может быть, ты считаешь, что ты эмоционально был наполнен? Нет. Зачем было выносить такую работу на показ? Нагружать себя таким текстом? Вы еще фразу не можете произнести внятно. Азы надо освоить, азбуку, потом играть такие сложные отрывки.

Наталья! Зачем же так загонять себя в угол? Я вам рассказывал и о золотом сечении, и о композиции, и о равновесии. Надо же было так загнать себя, чтобы один нос был виден. Кто тебя определил в угол сцены? Обстоятельства? Кто-нибудь смотрел со стороны?

— Мы сделали это специально,— отвечает студент, исполнявший роль Ракитина.

— Задум гениальный? — иронизирует Сергей Федорович. — Зачем же я тогда прихожу сюда? Хотим пробиться к каким-то высоким материям... — Обращаясь к чешским гостям: — Я так с ними никогда не разговариваю. Первый раз. — Снова студентам: — Ну вы меня просто сразили сегодня, наповал. — Тяжело вздыхает. — Вы должны были пригласить кого-то из своих ребят, посмотреть, кто-то должен был немного срежиссировать, вы же — ансамбль. Беляев, объясни свои мотания? Посмотри, что ты делал?

Сергей Федорович выходит на сцену и показывает его «мотания», оставаясь все время на правой половине сцены, словно Беляев боится пересечь середину и приблизиться к Наталье Петровне.

(Раздается смех.)

— Почему ты не можешь подойти к ней?

— Мы предполагали, что между ними существует условная диагональ, через которую никто из них не может переступить,— объясняет «гениальный задум» Ракитин.

— Отстраненность мы понимали,— говорит Ирина Константиновна Скобцева.— Но ваша формальность привела к абсурду. А мы всегда должны идти по сути. Здесь от какой сути вы шли? Откуда возникла эта диагональ?

— Это тропинка, это...

— Ничего хорошего не было,— перебивает его другой студент.

— К своему стыду,— взволнованно говорит студентка,— я это произведение не читала. Когда начала смотреть, подумала, что Наталья Петровна — инвалид, который не может ходить, а молодой человек понимает все это, но не может ответить на ее чувства.

— Наталья Петровна боится заговорить с Беляевым и поэтому забилась в самый угол, чтобы ее лица не было видно,— продолжает Ракитин.

— А не формальным приемом можно было передать состояние героев? — спрашивает Ирина Константиновна.

— Да.

— В кино, по вашей задумке, к ней и приблизиться нельзя? — насмешливо говорит Сергей Федорович.— И пришлось бы ее показывать только на общем или очень общем плане. Это все, что увидел бы зритель! Можно сейчас заняться литературщиной, нагромоздить всякие словеса, а все было просто антихудожественно, и это надо чувствовать и понимать.

— Как вы считаете? — спрашивает он.

— Внешняя форма зажала все,— отвечает студентка.— Может, от того, что Наталье Петровне надо было только сидеть. А на репетициях я слушала ее и, по-моему, у нее было хорошее, она с чувством играла.

Сергей Федорович обращается к Беляеву:

— Ты все время чувствовал зрительный зал. Не ты на нас воздействовал, а мы на тебя.

— И цеплялся за свой стереотип поведения,— добавляет Ирина Константиновна о манере его игры.

— Есть такая сцена в истории мифов — прикованный Прометей. Мало того, что он был прикован, так его еще и терзали. Но здесь же не то, вас никто не загонял в угол! — возмущается Сергей Федорович.— У меня была роль, где я все время лежал. Трудно. Но там это было оправдано, я болел. А тут зачем было ставить такую ложную задачу? Зрители, вся левая сторона зала, Наталью Петровну не видели. На площадке надо распределять себя сообразно логике поведения и здравому смыслу. Мало того, что Беляев стоял на одной линии с ней, так он еще и «опрокидывал» сцену. Я воспринимал это как катастрофу на корабле. Формальное решение сцены заслонило всю ее суть.

— Мы перемудрили, у нас схема везде,— сожалеет Ракитин.

После перерыва студенты показывают этюд: Семен учит Михайлу шить сапоги. По рассказу Л. Н. Толстого «Чем люди живы».

— Мне понравилось, как вы это делаете,— говорит Сергей Федорович.— На чем, например, построен русский перепляс? На повторении движений. Один показывает — другой повторяет. У повтора может быть и больше блеска. Вы все хорошо наметили. Но время должно быть сценическим, а не реальным. Как в пантомиме. Всю учебу шитья надо привести к такому рисунку. Семен задает одно, второе, третье, Михайла повторяет, и Семен должен включиться в этот радостный процесс, поверить в него. Очень важны твои оценки, Семен. Другому надо было бы на освоение год или два, а этот на лету схватывает и делает совершеннее, чем ему показывают. В результате вы должны выстроить пластику этого эпизода. Хорошо? Вот и разрабатывайте, усложняйте этюд. Необязательно повторять все движения сапожника, как есть на самом деле. Натурализм не нужен. Как в живописи. Есть реалистические рисунки, и есть живопись, скажем, Матисса. Чтоб это было, помимо всего, еще и красиво. Просто и красиво. А потом можно музыку подобрать, которая будет соответствовать этому темпоритму. Музыка должна быть русская, народная.

Ведущий! Читай!

— Лев Николаевич Толстой. Народные рассказы. «Чем люди живы». «Дети мои! Станем любить не словом или языком, но делом и истиной» [2], — читает Ведущий.

— Обожди. У тебя в руках книга. Вижу, удобная, только к ней и нужно привыкать. Ты уже научился стоять на сцене. Очень хорошо. Но в самом начале, по-моему, у Толстого три значительных паузы. Первая — автор, да? Автор не кто-нибудь, а Лев Николаевич Толстой. Вторая... Я буду читать. Что? Народные рассказы. Какой именно? «Чем люди живы». А теперь эпиграф. Здесь пауза побольше, это уже начало повествования: «Дети мои!» Начни, пожалуйста, сначала, и пошли дальше.

— ...«Хлеб был дорогой, а работа дешевая, и что заработает, то и проест» [3], — продолжает Ведущий.

— «...заработает, то и проест», — по-иному повторяет Сергей Федорович. Здесь голос падает вниз. Точка. И дальше уже ничего не надо. За точкой ничего нет, а если есть что-то, это создает тревогу, значит, ты что-то не досказал или не закончил предложение, а хорошая точка всегда покой создает. И на этом точка. Аминь.

— «К осени собрались у сапожника деньжонки: три рубля бумажка лежала у бабы в сундуке, а еще пять рублей 20 копеек было за мужиками в селе» [4].

— Это целый капитал для него, — комментирует Сергей Федорович. — Сколько он обуви починил? Много. Помни об этом. — Обращаясь ко всем. — Вот вы повторяете одну и ту же фразу пятьдесят, сто раз. Но если ее повторять механически, толк будет? Нет. В этих повторениях ты что должен искать? Ты можешь запомнить интонацию и повторять ее, как попугай. Попугаю долбят, долбят одно и то же, он и запоминает. А у нас такой процесс? Нет. Ты должен добиться того, чтобы та фраза звучала так, как если бы она звучала в первый раз. А как этого добиться, каким путем? По какой линии ты должен идти? По действенной. Ви́дение здесь важно? Да. Ви́дение! Каждый раз — ви́дение. Его надо усложнять, а не просто — увидеть и обозначить действием. Здесь нужна не механика, а сложный внутренний процесс. В результате, потом, мы все увидим то, что видел ты. Твои ви́дения нам передадутся. И конечно, действенная линия: что ты хочешь от партнера, что ты хочешь осуществить в сцене? Твоя потребность в действии? И ви́дение активное. А раз оно активно, значит, там и общение может быть с объектом внимания. А объект какой? Внутренний. Воображение и хотение настолько яркие, что вот оно, все рядом.

Семен, читай!

— «Думал: «Получу пять рублей с мужиков, приложу свои три, — куплю овчин на шубу» [5], — читает Семен.

— Я еще не вижу эти овчины на шубу, и ты не видишь. И эти пять рублей 20 копеек ты должен видеть. К первому пришел — отказ, второй дал только двадцать копеек, да еще работу подсунул. Обошел всех и только двадцать копеек получил. Понимаешь? Где твои пять рублей? Разбросаны они. Тоже ви́дение должно быть. А три рубля запрятаны. Как вы их собирали, ты тоже должен видеть. А сейчас они у тебя, вот они, надежно спрятаны. А потом результат: куплю овчин на шубу. Это тоже надо видеть, какие они, эти овчины. Тогда мы вместе с тобой увидим их. Теперь... Какой у тебя выстроился действенный ряд?

— Первый кусок: собрался овчин на шубу купить и пошел...

— А препятствия какие?

— Денег нет и долги не отдают.

— Можешь ты шубу на три рубля купить? Нет! Взял эти двацать копеек и с горя выпил. События? Да еще какие!.. Они разные. Темпоритм у этих событий тоже разный? Вот он встал, бодрый, все подготовил уже, годами деньги копил, и сегодня он должен осуществить свое желание. Понимаешь? Это ка-

---

[2] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., М., «Художественная литература», 1937, т. 25, стр. 7.
[3] Там же, стр. 7.
[4] Там же. стр. 7.
[5] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 8.

сается и Ведущего. Он тоже должен жить и осуществлять поступки вместе с тобой, даже еще больше: он ведь и за Семена волнуется, и за жену, за всех.

Ведущий, читай!

— «Дети мои! Станем любить не словом или языком, но делом и истиной»,— снова читает эпиграф ведущий.

— Вместе с нами ты должен это впервые прочитать. Ты первый раз открыл эту книгу. Тебе нужно открывать эпиграф. Что в нем? А! Вот что! И ты сам постигаешь это.

— Лев Николаевич Толстой,— читает ведущий.

— Стоп! Вот перед тобой горы: высокая, еще выше... А вот стоит самая высокая гора. Это и есть — Лев Николаевич Толстой. Недавно весь мир отмечал его стопятидесятилетие. Это тоже должно в тебе присутствовать.

— «И собрался с утра сапожник в село за шубой. Надел нанковую бабью курточку на вате...» [6]

— Потом у тебя будет трагедия, потом. Сейчас у тебя есть что-нибудь на душе, что может омрачить твое состояние? Нет. Тем более еще утро, ты бодрый, полный энергии. На улице хоть и морозно, но солнышко, снег искрится и аккомпанирует радостному торжественному событию в твоей жизни.

— «День ко дню, неделя к неделе, вскружился и год» [7],— продолжает читать ведущий.

— От рассказчика Лев Николаевич услышал этот речевой оборот — «вскружился год». Это его так поразило. Вариантов рассказа было много — десять или пятнадцать. Но этот оборот он везде оставлял. И как добирался до этого места, так у него ликование наступало. Написано-то как хорошо! «День ко дню, неделя к неделе, вскружился и год». Это поразительно, такого нигде не найдете, нигде. А ты это пропускаешь. Ведь здесь смена дня и ночи, времен года... И в результате — вскружился год. Когда вы встречаете такую прозу, то здесь в силу вступает мелодика. А здесь какая мелодия? Народная, российская. Это петь можно. Такие вещи идут в народ, слагается песня, а кто автор — никто не знает. Здесь и колесо, и кручение, и прялка. Вот он ритм, точный. И дальше так же идет: и «...живет Михайла по-прежнему у Семена...» Это же чудо.

Марья, почитай.

— «Бедность, одиночество, одна баба была,— ни старухи, ни девчонки. Одна родила, одна и померла. ...Остались девчонки одни. Куда их деть? А я из баб одна с ребенком была. Первенького мальчика восьмую неделю кормила. Взяла я их до времени к себе» [8],— читает Марья.

— Мы всегда отдаем предпочтение тому, что мы делаем, говорим, как бы в первый раз. А вот у тебя другой случай. Марья куда ни придет — рассказывает. Как пластинка. Ей приятно. У нее рассказ почти заученный. Когда в первый раз она рассказывала, то она где-то всплакнула, а сейчас она механически повторяет: ой, ой, а сама уже не плачет. Механика есть, где громче, где тише. Помню, в Ясную Поляну съехались ученики Льва Николаевича. Их тогда было человек семь. Они учились в яснополянской школе. Так у каждого из них был свой монолог, который они повторяли, наверное, десятки раз. Как ходили в школу, о чем им рассказывал Лев Николаевич, как он выглядел и тому подобное. Потом часто повторяемые рассказы могут занять свое место в народном творчестве.

Михайла, читай!

— «И когда умилилась женщина на чужих детей и заплакала, я в ней увидел живого Бога и понял, чем люди живы» [9],— читает Михайла.

— Тебе трудно освоить этот текст. Ты начни с того, что правильно расставь цезуры, запятые, точки. Имей в виду, что вторая половина текста, которая начинается: «Узнал я, что жив всякий человек не заботой о себе, а любовью...» [10] — будет звучать через фоног-

---

[6] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 7.
[7] Там же, стр. 15.
[8] Л. Н. Толстой, т. 25. стр. 21.
[9] Там же, стр. 24.
[10] Там же, стр. 24.

рамму, тебя уже не будет на сцене, а голос твой будет звучать.

Здесь погрешность такая: у тебя после «заботой о себе» звучит не то запятая, не то точка, не то еще что-то. Запятая что предполагает? Повышение голоса. Какая пауза соответствует запятой? Какой счет? Сколько секунд? Меньше, чем точка. Точнее? Точка — четыре счета, а запятая — три. Для начала отсчитывай: запятую и точку. Тире соответствует точке с запятой, слову «есть». Разберись в этом: «И не дано знать ни одному человеку...»[11]. Здесь нет ни одной запятой, ни одного знака, а ты делаешь запятые. Вот после — тире. Да. А когда длинный период, что необходимо сделать?

— Взять дыхание.

— Да, запятая позволяет в этом месте добрать дыхание. После точки я могу взять дыхание, а там, где никаких знаков нет, все должно произноситься на одном дыхании. Если у вас дыхание не поставлено, вы не сможете на одном дыхании сказать несколько слов подряд. Притом дыхание нужно незаметно добирать и столько, чтобы его хватило на определенный период, и нужно уметь его распределить. Как только вы доберете дыхание не в том месте — сразу нарушите смысл фразы, все пойдет наперекосяк. В этом месте нельзя прерывать дыхание. Постарайся сейчас произнести эту фразу на одном дыхании и смысл выявится тут же. Даже если ты будешь только механически соблюдать это правило.

После перерыва Сергей Федорович знакомит студентов с народным артистом РСФСР Андреем Алексеевичем Петровым.

— Недавно он был за рубежом, и я попросил его поделиться своими впечатлениями о театральной жизни в этой стране. Прошу вас, Андрей Алексеевич.

— Сейчас в Европе бытует режиссерский театр, — начал свой рассказ А. А. Петров. — Актер ни во что не ставится. Вайда, мне говорили, поставил спектакль «Дело Дантона» за пять дней. И другие режиссеры сами себя ставят. И все актеры одинаковы. Говорят без остановки.

Главное поветрие — спектакль должен быть обязательно придуман. И второй план вынесен в первый, а первый во второй. В общем, все наоборот. Кстати, Леонидова, великого актера МХАТа, в тридцатые годы спросили: «Что такое второй план?»

«Что такое второй план? — удивленно переспросил он. — Что вы так заботитесь о втором плане? Второй план у всех есть, первого ни у кого нет!»

(Студенты смеются.)

— «Дни Турбиных» ставил наш режиссер, — продолжает Петров. — Кисея опущена, элегия Рахманинова, ностальгия, и вокруг «голландки» стоят Алексей, Николка, Лена и все думают о России. Потом приезжает племянник из Житомира, так как будто приехал по меньшей мере племянник самого государя.

(Смех.)

— Смотрел я и спектакли «актерские» — «Комедия ошибок», «Коварство и любовь». Те же самые актеры играли превосходно, и в спектаклях не торчали режиссерские «уши» — «решения». Потом мы встречались в очень непринужденной обстановке, пили «Ракию», «обнажали шпаги», шутили... Говорю, что я снимался и у Эйзенштейна, и у Пудовкина, у Пырьева, у Лукова...

— Андрей Алексеевич, — сказал мне один из присутствующих, — тебя надо срочно на гору к пушке. Памятник будет такой.

(Смех.)

— Говорил я о сознательном пути к подсознанию... А мне в ответ:

— Вот я смотрела Гамлета на Западе. Там такая изумительная сцена «Быть или не быть?..» Гамлет с Офелией — это потрясающе! Знаете, что режиссер придумал?

— Что? — с испугом спрашиваю я.

— Там Офелия — приманка. Когда Гамлет узнает об этом, он хватает ее, валит на пол, и дальше вся сцена, весь шекспировский текст, весь монолог идет под это... они в это время живут... А раньше, помните, он с такой чистой

---

[11] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 25.

любовью относился к ней. И вдруг, когда он открывает обман, происходит такое!.. Вы не согласны с этим?

— Нет! Не согласен! — в бешенстве заорал я.

(Смех.)

— Тут я вспомнил одну знаменитую английскую певицу. Был юбилейный спектакль «Дон Карлос» Верди в «Ла Скала». Наш журналист Доброхотова брала у нее интервью:

— О какой партии в современной опере вы мечтаете?

— *(С ужасом.).* Ни о какой.

— А что же вы любите петь?

— Я? Моцарта и кое-что Верди.

Меня упрекали: «Что ж, надо ставить так, как Шекспир написал? Всем одинаково?»

Но ведь каждый художник, настоящий, неповторим. И Шекспир настолько приличный автор, что он каждому может дать толчок для фантазии, не для придумки только. И каждый прочтет его по-своему. Но Шекспир должен остаться или не нужно его ставить. Подменять Шекспира кем-то стыдно.

Был вечер Катаева, и его спросили: «Что вас сейчас в творчестве больше всего увлекает?» Он ответил: «У Льва Николаевича Толстого есть высказывание: сознательное в искусстве вредно. Вот что меня увлекает. Потому что сознательное дает возможность фальсифицировать».

— Конструировать... — добавляет Сергей Федорович.

— Да. Потому Пушкин и говорил: у меня Татьяна такую штуку удрала — замуж вышла. Это был порыв вдохновения. В свое время хотели, чтобы Шолохов привел Мелехова в лагерь красных. Шолохов долго думал, вроде, год, и сказал: я ломал-ломал голову, и ничего не выходит, не может Мелехов прийти к красным. А сконструировать было бы так легко. Многих, не только меня, сейчас особенно волнует проблема искренности. Как чувствуешь и как выстроено. — Повернувшись к Сергею Федоровичу: — Но я уже залез в дебри?

— Нет, нет, мы тоже часто об этом говорим.

— «Сапоги всмятку» видели, телевизионный спектакль? — спрашивает Андрей Алексеевич студентов.

— Да, — отвечают они. — Главную роль играет Борис Андреев.

Когда он встретился с Чеховым, выяснилось, что он потрясающий актер. Я плакал и смеялся, и не только я. Чехов ничего не подстраивал, шел от чувства. Никто не отрицает искусство представления, оно тоже имеет право на жизнь, и все-таки искусство переживания — это наше искусство.

— Не свернул? — улыбается Сергей Федорович.

— Нет. В музыкальном театре я видел интересную оперетту. Поставил ее Никола Пятков. В ней все актеры работают с воображаемыми предметами. Актер входит, открывает дверь, а ее нет, она только скрипит. Такое условное оформление. Ищет сначала дверь, потом ручку, начинает тужиться, открывая. Скрип. Входит и начинает петь. Будет вам известно, что оперетту ставил у нас и Немирович-Данченко, великий представитель школы переживания. А некоторые думают, что она может быть представлена только школой представления.

— Почти все последние фильмы крупных режиссеров поставлены так, что сам исполнитель не ощущается, — продолжил Сергей Федорович ту же мысль. — А проявляется главное: ради чего? зачем?.. Эти картины, как правило, очень просты по форме и, несмотря на самоограничение в средствах, это высочайшее мастерство, потому что сконструировать легче, чем добиться ясности и простоты. Это гораздо сложнее и труднее.

Надо подумать: что же сильнее воздействует? Почему мы отдаем предпочтение школе переживания, а не представления? Реалистическому началу, а не формальному? Сила воздействия несравнима. Артист школы представления может добиться мгновенного восторга, аплодисментов... А там, где выступает артист школы переживания, будут тишина, потрясение, которое надолго оставит свой глубокий след в душе зрителя.

У меня был большой перерасход пленки по

фильму «Степь». Почему? А снимал его самый опытный оператор Леонид Калашников, у которого брака фактически не бывает. Высочайший профессионал. Но у меня было одно желание: запечатлеть на пленке самое важное — жизнь человеческого духа.

И ведь что интересно. Чем сильнее воздействие на зрителя, тем труднее определить — чем на него воздействовали? Вот беда! А там (в школе представления) ясно — вот чем! Видите? Произносит актер монолог — скучно. «А вот я сейчас девочек выпущу на второй план». Не действует, все равно скучно. «Ах так! Тогда я девочек выпущу на первый план!» Чтобы поярче разнообразить сцену, то есть увести зрителя от сути происходящего, привести к зрелищу, которое больше рассчитано на глаз, а не на душу.

В наш адрес можно сказать, что мы ретрограды, динозавры... А я уверен: то, что мы исповедуем, нужно утверждать своими работами.

●

Работа над рассказом Л. Н. Толстого «Чем люди живы» продолжается...

— Надеюсь, всем понятно, почему мы выбрали рассказ Льва Николаевича Толстого «Чем люди живы»? — спрашивает Сергей Федорович студентов.

— Стопятидесятилетие...

— Да, в этом году вся наша общественность, весь мир отмечают эту дату, и мы не должны быть в стороне от этого праздника. И не только от этого, а и вообще — от любого другого большого общественного явления. Я людей пассивных воспринимаю как гостей, а мы — хозяева в своем доме, так? Поэтому мы должны быть какими?

— Активными.

— Да, и детям, и внукам своим передайте: активными октябрятами, активными пионерами, активными комсомольцами, активными коммунистами — чтобы быть и чувствовать себя настоящими гражданами, хозяевами в своей стране.

В рассказе встречаются такие слова, как бог, ангел... Вы можете их перевести на современный язык?

— Бог — это любовь, добро. Ангел — очень хороший человек.

— Значит, вот так современно мы и будем относиться к этим понятиям. Имея при этом в виду, что это рассказ-притча, то есть аллегорическое поучение.

Кто знает, какое место Лев Николаевич отводил народным рассказам в своем творчестве?

— Видное.

— А точнее? *(Все молчат.)* Первое. Самое первое. Для нас в этом рассказе есть все: изначальность, характеры, язык, драматургия настоящая, а не схема... Есть все, что необходимо для творческой работы, и давайте в своих усилиях хоть немножко приблизимся к великому автору.

Василий Иванович Качалов говорил, что чем лучше будет владеть актер старой «классической» русской речью, тем легче ему будет творчески овладеть языком персонажей новых советских авторов.

«Чем люди живы» — как раз самый что ни на есть русский классический рассказ.

Вы определили для себя куски или ждете, что я это сделаю?

— У меня получилось так, — отвечает Мария. — Вначале, когда я начинаю рассказывать, я хочу узнать, слышали они когда-нибудь этот рассказ или нет. А вот когда я понимаю, что они не слышали...

— А по действенной линии? Зачем ты пришла сюда?

— Я пришла заказать башмачки для девочек.

— А часто, когда ты бываешь с девочками, тебя спрашивают, мать ты им или нет?

— Да, при встречах меня спрашивают об этом, и так как я веду уединенный образ жизни, то, когда мне представляется такая возможность, с удовольствием рассказываю эту историю. Здесь моя задача заинтересовать этих людей.

— Ты первый раз здесь?

— Да. Если слава идет о помощнике сапожника, то мне хочется на него посмотреть. Чистое любопытство. И когда я объясняю, что вот на эту ножку нужно сшить такой баш-

мачок, а на другую, хроменькую, иной, в это время я к нему приглядываюсь, хочу рассмотреть, какой он... Потом, когда хозяйка спрашивает, я начинаю рассказывать свою историю сначала ей, а потом всем.

— Когда ты так подробно рассказываешь, то ради чего ты это делаешь? Просто чтобы рассказать? В этом ты себя восхваляешь или нет?

— Восхваляю.

— А Пашенька, когда отец Сергий у нее спрашивает, как она живет, в своем рассказе восхваляет или возвышает свою жизнь? Замечает она тяжесть своего существования? Жалуется?

— Нет. Наоборот.

— Да, все у нее хорошо, и работа есть, она музыкой занимается, и семья есть. Правда, муж алкоголик, но его лечить надо, он больной, а раз больной — его жалеть надо.

— Она всех любит.

— Вот именно. С ней муж иногда обращается нетерпимо, но она понимает, что он больной человек и ему надо помочь. Так она возвышает себя в этом рассказе?

— Нет.

— А если бы Мария себя возвышала и всем рассказывала: вот, та померла, а я взяла чужих детей и выкормила...

— Это уже другое отношение.

— Совсем другое. Для нее этот поступок естественный?

— Да.

— Все-таки почему она все так подробно рассказывала? Это надо определить. Это сверхзадача монолога.

— В ее рассказе проявляется любовь.

— Любовь к ближним? То, о чем говорит Михайла? Конечно. Она это делает ради корысти? Ради выгоды?

— Нет. У нее это естественно происходит, как само собой разумеющееся.

— Да. Она же не блаженная, нормальная женщина. Твой монолог простой, ясный и, как ни странно, бесконфликтный. Это трагедия: мать умерла, никого нет, дети остались одни.

— Может быть, тут еще: жалею — люблю, не жалею — не люблю?

— Конечно.

— И она еще просто хочет поделиться, чем она живет.

— Но для художественного решения этого мало. Надо кусок озаглавить одним словом, в смысле — как? Будет ли это интересно? Мы же добиваемся яркой сценической формы. Это очень важно, найти тот единственный определяющий глагол, который перевернет твое представление о сцене. И чем больше актер, тем он находит более неожиданное действенное решение куска.

— Наверное, она хочет, не сознавая этого, своим рассказом приобщить всех к добру. Через свой поступок и рассказ о нем.

— Думаю, что ты очень близко подошла к решению.

Так, теперь Михайла! У тебя, помимо больших кусков, есть еще и маленькие. Вот допустим, когда ты увидел впервые человека, пьяного, какое у тебя было первое впечатление от встречи с этим человеком? Ты же из другой цивилизации. Как если бы прилетел на летающей тарелке и первый раз увидел землянина — у-у, какой страшный...

— Здесь не совсем так. Он видел людей, приходил и вынимал из них души. Он раньше был ангел, а сейчас он человек. Поэтому он все воспринимает как-то странно.

— Да. У меня есть книжка, в которой описываются ангельские ступени. Интересно, к какому ты отряду относишься?

— Смертный ангел.

— Тебе непременно надо в ангельских делах разобраться. Нам ведь легче представить суть другой цивилизации. Верно? Сейчас идет такое повальное увлечение внеземными цивилизациями. Был я в Канаде. По телевидению шла серия передач о летающих тарелках. Они очень искусно это делают. Приближается «тарелка», садится. Из нее выходят сначала маленькие ушастенькие существа — биологические роботы, потом, посолиднее, высокие. В скафандрах запрятаны, ни глаз, ни плоти — ничего не видишь. Пытаются вступить в контакт с землянами. Те убегают от существ. Один человек даже залез от страха на дерево. Робот подошел и начал трясти

дерево, но человек удерживается. Тогда он выставил вперед руку и от нее пошло пламя. Горит дерево, человек прыгает с него — снова погоня.

Так ты, значит, инопланетянин? Какой у тебя первый маленький кусочек? Вот Семен увидел тебя, ты — его...

— От его вида мне стало не по себе. У меня было желание скрыться от него.

— В чтении все это должно присутствовать. Да, быть может, ты, увидев человека, хотел взлететь, а крыльев у тебя нет.

— Мне кажется, — говорит Ирина Константиновна, — что до встречи с Семеном у Михайлы есть целый кусок, когда он осваивался на земле. Почувствовал холод, понял, что может замерзнуть, значит, нужно искать с людьми какое-то общение. И вот первый человек, он может прийти на помощь.

— Чувство стыда может появляться? — спрашивает Михайла.

— Очевидно.

— У него вначале глаза закрыты были? — спрашивает Сергей Федорович.

— Вероятно.

— А потом куда он смотрит? Когда открыл глаза?

— Вверх.

— С неба, вон откуда «шлейф» тянется, да? Оттуда его сбросили. Допустим, мы не читали рассказ. Представляете, каким странным может показаться его поведение первому встречному? Голый... Значит, пьяный? Нет. Сумасшедший? Нет. Нормальный человек? Бандиты раздели? Нет. Все твои поступки вне нормы. Это эксцентрика. Мог бы ты представить себе в этой роли Чарли Чаплина?

— Да, в его ключе. Как он упал с неба и приспосабливается к этой жизни.

— Во-первых, раньше ты был бестелесный, а сейчас у тебя есть оболочка из плоти, — объясняет Ирина Константиновна. — Раньше ты был в невесомости, сейчас имеешь центр тяжести, земное притяжение. Раньше мог летать, а сейчас нет.

— Тяжесть к земле какая-то тянет, — добавляет Сергей Федорович. — Как ты сделаешь первый шаг, каким он будет у тебя?

— Как у ребенка, который учится ходить, — отвечает Михайла.

— Почитай Циолковского, чтобы побольше нафантазировать. У него кое-что есть на эту тему. Это не значит, что ты должен во все поверить, но для фантазии это необходимо. Освоение близкого материала.

Циолковский во многих своих работах доказывал существование в космосе неизвестных разумных сил. И верил в то, что они непременно есть. И иногда обнаруживают себя... В работе «Неизвестные разумные силы» он рассказывает об одном случае, который произошел с ним. В какой бы то ни было недобросовестности этого честнейшего человека заподозрить просто невозможно. Так же как и в заблуждении. Вина он никогда не пил, не курил. Галлюцинациями не страдал. И вот как-то вечером со своего застекленного балкона он увидел на небе три четкие буквы, составленные из облаков: «Ч», «А», «У». Циолковский принял буквы за латинские и прочел «рай». Он понял так, что после смерти человек погрузится в нескончаемую и блаженную жизнь космоса. Очень убедительно он это доказывал в своей философской работе «Монизм вселенной». Кто-то же придал облакам такую четкую форму и, что самое главное, имеющую определенный смысл — подтверждение его взглядов. Само слово «рай» Циолковскому не понравилось, потому что он верил в науку, но все-таки оно отражало суть его учения, в определенном человеческом, а не в религиозном смысле.

Был с ним еще один случай, но он о нем почему-то не захотел рассказать.

Была когда-то картина американская «По ту сторону завтра», может, она есть во ВГИКе. Там эта же тема в другом плане. Едет пара в автомобиле, а им мешает шарф на дороге. Это воспринимается как предупреждение, шарф как-бы хочет увести их от беды.

Мы говорили не раз — у Станиславского есть такие термины «лучеиспускание» и «лучевосприятие». Он не мог объяснить природу этого явления, а сейчас науке это посильно. Если мы хотим вторгнуться в область подсоз-

нания, то мы должны интересоваться подобными вопросами. А наш Михайла весь на этом построен.

Семен, читай!

— «Я и без шубы тепел. Выпил шкалик: оно во всех жилках играет. И тулупа не надо. Иду, забывши горе. Вот какой я человек! Мне что? Я без шубы проживу. Мне ее век не надо. Одно — баба заскучает. Да и обидно — ты на него работай, а он тебя водит»[12], — читает Семен.

— Семен! Ты когда-нибудь был знаком с алкоголиком? Наблюдал за ним, в каких случаях он запивает?

— Алкоголик без алкоголя просто жить не может.

— А если пьющий человек? Здесь был повод для того, чтобы выпить? Энергия у тебя вначале на что была направлена? Нужно было сначала заработать, скопить три рубля, нехватило, решил пойти долги собрать...

— Он в этот день не работал, с утра пошел.

— И что же? Ты не осуществил очень важный для себя действенный поступок — ты овчин на шубу не купил. А куда энергию деть, она же из тебя прет? А ее раз — и обрубили.

— Да, все сложилось не так, как было задумано.

— Лев Николаевич видел, что мужички-то пьют. И причину знал. Это тоже мы не должны пропускать. Это ярко можно сделать.

— Водкой он уничтожает все тяготы. Ему и без шубы сейчас тепло. Тепло, значит, хорошо. Поэтому он здесь не жалуется. Он — размягчился.

— А потом, если он будет снимать такое напряжение подобным образом многократно, он уйдет в порок, который только один и будет освобождать его от тягостей, но это обман, иллюзия.

Дальше. Вот если бы ты пришел домой, а жена сказала: «Ой, как хорошо, напился, вот молодец!» Но она же так не скажет. Это Ирина в «Судьбе человека» Шолохова муженька своего как дитя принимает, укладывает, смотри, с постели не упади. А наутро: похмелись, Андрюшенька... А тут жена другая: черт рябой, опять напился!.. Так вот, после снятия напряжения возникает твой главный объект. Какой?

— Жена. Вот какой я человек, а она-то другая...

— Да. Читай второй кусок и найди в нем яркую действенную задачу.

Семен читает: «Постой же ты теперь: не принесешь денежки, я с тебя шапку сниму, ей-богу сниму. А то что же это? По двугривенному отдает!»[13]

— Ты любишь своих заказчиков? Они же тебя кормят.

— Они-то кормят, но это другая любовь, необходимая.

— Ну, почему ты их так ненавидишь? Помнишь, мы отвечали на вопросы: как возникает характер, что человек любит, а что не любит. Вот ты сейчас пошел по линии сегодняшнего представления о взаимоотношениях людей, по тому, что бытует сегодня в кино, в театре, и пошел по линии штампа, а не по линии характера своего героя, конкретного, неповторимого. Как ты прочитал роль — это штамп. Раз я говорю: отдай, а ты мне не отдаешь, значит, я вступаю в конфликт, значит: я хороший — ты плохой. А здесь все не так. Если бы у них не было денег, ты чинил бы им обувь?

— Чинил.

— И ты бы взял молоко, хлеб, лук, что тебе дали бы за работу. Раз такое повальное бедствие — ни у кого из твоих заказчиков нет денег. Так ты сначала установи свое отношение к этим людям, заказчикам: действительно у них нет денег или они тебя за нос водят.

— Да... Семен, конечно, любит людей.

— Вспомни к этому толстовское: мы любим людей за то добро, которое мы им делаем, и ненавидим за то зло, которое мы им причиняем. Ты обшиваешь людей, добро им делаешь? Так вот теперь как ты заговоришь о своих любимых людях?

— Без ненависти.

[12] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 8.

[13] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 8.

— Главная цель искусства — объединение людей, а не разъединение. К сожалению, многие вещи, которые идут в театре или кинематографе, разобщают людей, приводят их в состояние озлобленности. И хотя мы твердим, что человек человеку — товарищ, друг, брат, иногда делаем наоборот. Подозрительность вызываем, недоверие к человеку. Сеем не добрые семена, а злые. Не все, конечно, но есть такие, которые даже это облекают в «доказательную» теорию. И как только объявляется добро, которое всех радует, то говорят: ну, это уже старо, человек настолько сложен и нехорош, а вы тут сюсюкаете.

Читай!

Семен читает: «Ну что на двугривенный сделаешь? Выпить — одно. Говорит: нужда, а мне не нужда? У тебя и дом, и скотина, и все, а я весь тут; у тебя свой хлеб, а я на покупном, — откуда хочешь, а три рубля в неделю на один хлеб подай»[14].

— Неверно. Можно играть хуже или лучше, но нужно играть верно. Семен добрый человек? Да.

— Добрый человек себя не жалеет?

— Конечно. Здесь у него нет жалости к себе ни вот на столечко. Это так уже сложилось. У мужиков в деревне и это есть, и то, а у меня ничего. Но это еще не все: они не дают мне денег. Это же совсем в другом ряду лежит. Убери жалость, что же останется? Вот и жалость убрали и озлобленность, что же остается?

— Мне кажется, он должен сердиться не на этих людей, а испытывать какое-то чувство несправедливости.

— Это вообще, общие фразы. Вообще — нельзя сыграть. Для артиста это бесполезно. Можно два часа, пять часов говорить вообще — и все бесполезно, а можно два слова сказать, и все будет понятно. Я тебе предложил: определить объект внимания.

— Жена.

— А жена, что? Заругает. А чтоб смягчить ее злость, что нужно? Поговори с женой...

[14] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 8.

— «Мне что? Я без шубы проживу. Мне ее век не надо. Одно — баба заскучает».

— И тебе надо прийти домой и сделать так, чтобы она не заскучала. Что ты ей скажешь? «Обидно мне!» Еще что? Как успокоишь?

— Ты на него работай, а он тебя водит...

— Вот, «второй раз я не напьюсь»... Понимаешь, какая штука? Это конкретно. Я ж с чего выпил? Если бы он мне весь долг отдал, а то только 20 копеек, как раз на выпивку. И мне хорошо. А ей? Плохо. Отсюда — заскучает. Это уже характер. И национальный, русский.

Дальше читай.

Семен читает: «Снял было Семен картуз рваный, хотел на голого надеть, да холодно голове стало, думает: «У меня лысина во всю голову, а у него виски курчавые, длинные». Надел опять. «Лучше сапоги ему обую»[15].

— Михайла! Здесь ты увидел новое качество в людях. Он принимает участие в твоей судьбе. Какой тут главный объект внимания? — спрашивает Сергей Федорович Семена.

— Шапка.

— У тебя, Михайла, здесь возникает желание освоить речь, встать на ноги, не взлететь, а встать. Это очень трудно.

— Да. «Я не здешний».

— Попробуй в одной фразе пройти все звуковые регистры: высокие, средние и низкие. Ты должен потом выйти в какой-то странный диапазон. — Обращаясь к Семену: — Чем ты можешь оправдать его странность?

— Замерз человек. Но все равно какой-то диковинный. Как дитя.

— А чем дитя отличается от взрослого?

— Непосредственностью, доверчивостью.

— И у тебя должен быть рефрен. Помнишь: «Ты что же это, Семен, делаешь? Человек в беде помирает, а ты заробел...» А у тебя? Что?

— А у меня все сегодня неладно, все не так.

[15] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 9.

— Правильно. Если даже иногда этого нет в ткани произведения или в решении характера, а я от вас требую, казалось бы, несовместимого, то вы помните, что это входит в процесс учебы, тренажа. Потом, в результате, может возникнуть совсем другое. Или... сегодня я вам одно предлагаю, завтра другое, послезавтра все, что до этого сделали, отметаем и начинаем заново. Это и есть процесс работы и процесс учебы.

У нас были упражнения — оправдать позу. Надо их возобновить. Они нам тут пригодятся. Когда я предлагаю какую-либо вещь, нужно начинать с того, чтобы попробовать ее осуществить с ходу. Может быть, Михайла у нас будет не говорить, а петь. И не надо стесняться делать, казалось бы, самые нелепые вещи. Наша профессия — не чистоплюйство. Это полет фантазии, воображения, поиска, а не канцелярского поведения: не дай бог, я покажусь смешным.

Михайла! Какое у тебя развитие поведения в этой сцене?

— Вначале человек показался страшным. А затем добрым. Такая трансформация.

— Да, к этому новому качеству нужно прийти через трансформацию. Имейте в виду, что у киноактера нет вот такого «застолья» и определенного количества репетиций, чтобы прийти к результату. Он прибегает к умозрительному движению и расстановке сил. Когда Род Стайгер в «Ватерлоо» пришел играть прощание с гвардией, он уже знал, как он будет играть первый эпизод. Чтобы сделать шаг вперед и чтобы он был выразительным, надо сделать два шага назад. Отказ на чем построен? Чтобы бросить камень, надо отвести руку назад. Он бросает камнь в третьем эпизоде, а отказ играет в первом.

— А насколько актер должен контролировать себя во время игры?

— Иной актер настолько себя контролирует, что он, по сути, себя режиссирует. Это беда. С другой стороны, великий французский актер Тальма говорил, что он был хозяином своего вдохновения и во время игры, самых страстных порывов, мог контролировать себя. Однако он же добавлял, что если бы в это время пришли и сказали, что горит его дом, он не смог бы прервать сцену.

— Значит, чем ближе актер к вдохновению, тем меньше у него самоконтроля? И как только самоконтроль исчезает совсем, он может сойти с ума?

— Да. Отелло может задушить Дездемону. Интересный был случай с Сальвини. Не закрепили колонну, на которую он должен был опереться в самом эмоциональном месте. И вот — кульминация сцены, за кулисами тревога и напряжение — сейчас все рухнет!.. Но в самый последний момент Сальвини почувствовал, что колонна не закреплена и мягко на нее облокотился. Что это? Самоконтроль. А без него можно «завалить» и декорации, и спектакль, и даже зрителей.

— Самые большие актерские озарения происходят на грани сумасшествия?

— Нет. Что такое радость вдохновения? Радость — это и есть тот самоконтроль. Радостное состояние от того, что я проник туда, в нечто неведомое. Поэтому состояние не мучительное, а радостное. И я в эти минуты чувствую, как воздействую на зрителя, что открыл истину и для себя и для всех. С поэтом то же самое происходит. Если с ним этого не бывает, он не поэт. Поэтическая натура — человек, который наделен способностью к вдохновению.

В застольном периоде актеры должны уже знать текст. За столом можно не только общаться, но и действовать. Как ни странно, а сейчас мы упираемся в текст. У нас должны быть поиски по линии непрерывности действия, логики поведения. Семен! Попробуй в себе найти двух людей, доброго и злого.

Семен читает: «Подойти или мимо пройти?.. Подойдешь, а он вскочит да задушит, и не уйдешь от него». «Ты чего же это, Семен, делаешь? Человек в беде помирает, а ты заробел, мимо идешь. Али дюже разбогател?» [16]

— Проход пьяного Семена надо ярче делать, не бойся. Он даже физически иной. Начни с вызова: «Я и без шубы тепел!» То, что ты пьян, должно помочь тебе высказать-

---

[16] Л. Н. Толстой, т. 25, стр. 9.

ся. Да, ты пьян, черен. Это все облечено в неприятную внешнюю форму. В этом смысле ты приближаешься к животному и можешь напугать детей. Но в этом «черном состоянии» есть градации. Более светлый тон как тобой обозначается? Это — протест, удаль и в то же время жалость к себе и своему положению, к обстоятельствам, в которых ты находишься. Сейчас ты делаешь все слишком схематично. У тебя просто общая интонация — я пьяный и расстроенный. Надо уйти от нее. Как? В этом куске есть конкретные вещи, опять же мелочи, как мы их называем. Их надо выявить. Начнем сначала. Какая первая фраза?

— Я и без шубы проживу.

— Ты у себя в роли можешь обозначить: это вызов не только деревне, а и всему миру. Всему миру! Можно так играть? Тогда ведь по другому будет звучать эта сцена? Дальше.

— «...Во всех жилках играет».

— Для того, чтобы родилось живое, наполненное чувством слово, надо же это прочувствовать: как это «во всех жилках играет»... (*Показывает. Выпивает...*) Пошло, пошло, процесс идет...

Студенты восторженно смеются.

— Семен, отмечай у себя. А чтобы вызов всему миру бросить, знаешь, какой голос нужен? У-уу!.. Такая опора звуковая.

Когда Пьер Безухов... Ни у одного писателя не было такого секрета, как у Толстого — открытие характера. Никто и не предполагает у Пьера страшного взрыва. Пьер толстый, добродушный, но в этом добрейшем человеке вдруг обнаруживается титаническая взрывная сила. Он хватает мраморную доску, поднимает над собой и кричит Элен: вон! убью!.. Это страшно. И в каждом персонаже открытие характера. Долохов. Сцена с больной матерью... Какая трогательная, нежная. И для него же убить человека на дуэли — пустяк.

Семен, почему ты вслух разговариваешь?

— А когда мне долг не отдали, я не успел тогда высказаться.

— Сейчас где ты идешь? Что на своем пути встречаешь? Столбик или пролетевшую ворону — ты им говоришь. Тебе надо выстроить конкретные объекты внимания, видеть их.

— Овчины — внешний объект внимания. Жена — внутренний.

— Верно. Это говорю овчинам, это — жене, а вот это всем людям.

— Семен! Что опережает: слово — мысль? Или мысль — слово?

— Слово — мысль, у пьяного.

А вообще?

— Мысль.

— Ну конечно. У Хлестакова слово опережает мысль, бывает и такое, но это исключение. А у нормального человека: сначала возникает ощущение, мысль, а потом слово. У тебя, в твоем монологе, есть опережение мысли?

— Есть.

— Где?

— Когда я вспоминаю о жене: заскучает...

— Верно. Ты что-то говоришь, а мысль о жене у тебя уже возникла, ты вспомнил. Это должно как-то отразиться на твоей интонации, поведении? Ты говоришь, а мысль опережает слово и образует там, впереди, вот такой крючок. (*Показывает.*) А пока у тебя в репетиции такой этап: ты один кусочек закончил, потом начинаешь второй, а вот эти крючки, которые связывают куски, не учитываешь, не реализуешь. Это следующая ступенька в работе, которую ты должен освоить как актер. Вот эти крючки, туда-сюда и обратно, они-то как раз и выявляют действенный процесс поведения и мышления. Обозначь у себя в тексте куски. Процесс видения не всегда идет рядом со словом, иногда опережает его, иногда отстает.

●

Студентки показали отрывок из сказки А. Н. Островского «Снегурочка».

Все в ожидании: что скажет Сергей Федорович? Особенно волнуются Весна и Снегурочка.

Чтобы, очевидно, успокоить, он начинает издалека:

— Антон Павлович Чехов сказал, что искусство не исправляет порядки, оно исправляет людей, делающих эти порядки. Людей...

Главное для актера (объект его внимания) — это человек. Вот так.

Мы не первый раз обсуждаем ваши показы. Вы заметили, что мы не говорим об авторе, о произведении, об эпохе? Когда я учился, то в основном мы только этим и занимались — выслушивали литературоведческие экскурсы. Конечно, это нас образовывало, формировало вкус, это хорошо, но дело-то в другом. Художник идет от частного к общему.

Возьмем «Снегурочку» Островского, отрывок из которой мы здесь видели. Я бы вам мог рассказать об Островском, об этой вещи, истории постановки... Конечно, я бы прибавил вам искусствоведческих знаний. А к вашей профессии? Почти ничего.

Станиславский писал, что с актером нельзя говорить сухим языком, да и я сам человек не от науки и потому не смог бы взяться не за свое дело. Моя задача — продолжает он — говорить с актером его языком. Не философствовать об искусстве, а открывать в простой доступной актеру форме практически необходимые ему приемы психотехники, главным образом из внутренней области артистического переживания и перевоплощения.

Есть в кино режиссеры с литературоведческими склонностями. Как правило, они говоруны. Столько экскурсов в историю, тут и эпоха и атмосфера... Режиссер будет говорить часа три, и красиво говорить, а актеру не поможет ни на грош. Кончается обычно вот чем: «Ваш выход справа!».

Островский, «Снегурочка», действие четвертое, явление второе... Вы были так зажаты, что это отразилось не только на физическом поведении, но даже и на голосе. Костюмы необжиты, венок, который не отделялся от волос, мешал. Вы, может быть, не осознавали это? Естественное волнение не могли перевести на волнение по-существу. Что вам мешало?

— Я не чувствовала этого, — отвечает Снегурочка.

— И так бывает.

— Да, я так играла, так играла!.. А на самом деле — не то, — с улыбкой говорит Ирина Константиновна. — А иногда кажется, что ты плохо играла, а воздействие на зрителя сильное.

— А как партнер играла, Снегурочка? — спрашивает Сергей Федорович.

— Мне было с ней хорошо.

— Как она играла? Расскажи, — просит Ирина Константиновна. — Только не выдумывай.

— Ну что рассказать? — растерянно недоумевает Снегурочка.

— Трудно, да? — понимает ее растерянность Сергей Федорович. — Это потому, что ты была настолько погружена в собственное переживание и в свою крайнюю возбужденность, что ты и партнера не очень-то замечала, плохо ее видела, слышала.

— Ты же за чем-то пришла, ты же что-то от Весны хотела? — спрашивает Снегурочку Ирина Константиновна. — Она дала тебе это? Как? Легко, с неохотой?

— Если ты от нее что-то хотела, да еще так сильно, то тебя совсем нет, ты вся в ней, для тебя есть только она, ее лицо, глаза...— развивает мысль Сергей Федорович.

— Мне кажется, я ее видела, чувствовала, — горячо говорит Снегурочка.

— Иногда можно даже «подставлять» партнера, — делает предположение Сергей Федорович. — Героине, допустим, не нравится партнер, который играет ее любовника, она смотрит на него, а видит перед собой другого. Это плохо.

— Нет, мне с партнером было хорошо.

— Я не говорю, что ты «подставляла» себе иного человека, но у тебя была такая предельная сосредоточенность в себе и эмоциональная наполненность, что это переросло во что-то противоположное, ты не общалась с партнером.

— Твоя опора была лишена задачи, конкретности — что тебе от нее нужно, — снова возвращается к прежней мысли Ирина Константиновна. — Ты была сама по себе наполнена, вне партнера. Ты представляешь, если бы твоя наполненность была по-существу, во что она могла бы вылиться? А сегодня ты была одна все время. Ты и от нее, своего

партнера, ничего не получила и ей ничего не дала. Какой пришла, такой и ушла. А ты должна была уйти другой.

— И сколько было бы разнообразия в ваших отношениях... — посожалел Сергей Федорович. — Теперь ты, Весна, расскажи про своего партнера.

— Со мной, очевидно, произошел тот обман, о котором вы говорили. Меня куда-то понесло, я все забыла. Это было, пожалуй, первый раз во время показа. У нас не было настоящего общения. Я чувствовала, что как только наступал такой момент: вот сейчас это произойдет, цепляюсь, но — раз! И ушло. Прямо в глазах это видишь. Мне хочется видеть ее лицо, глаза, общаться, а это куда-то уходит. Почему так происходит?

— Потому что не было: зачем? что вы хотите? Конкретно! Вся логика поведения должна быть подчинена этому. Если бы вы пошли вот по этим маленьким задачкам, по линии осуществления хотения, внимания, подлинного внимания к партнеру, знаете, куда бы вас это привело? О!..

— Там же борение есть, — напоминает Ирина Константиновна. — Ты требуешь от матери право на любовь, но она понимает, что любовь для Снегурочки — это смерть. Охотно ты на это шла, Весна?

— Нет.

— Мы хотели сделать так, что она на это идет охотно, она такая щедрая... — говорит Снегурочка.

— Охотно-то охотно, но у нее же есть моменты борьбы, когда она хочет тебя вразумить.

— Может ли быть действие вообще? — обращается ко всем Сергей Федорович. — Нет! Был период, когда театры неправильно понимали сценическое действие. Помню, в Венгрии, на каком-то спектакле, на сцену выкатывался мотоцикл, актеры играли сцену объяснения в любви, а по ходу собирали и разбирали мотоцикл. Это ничего общего не имеет с понятием — сценическое действие. Действовать на сцене надо: обоснованно, целесообразно, продуктивно.

В кино есть режиссеры, которые подлинное действие заменяют вот чем: ушко, лоб потри, а здесь нос потри, волосы поправь, закури... Это действия вообще, и к подлинному сценическому действию они не имеют никакого отношения.

Что главное для актера на сцене? Хотение! Хотение! Осуществление потребностей в действиях.

В произведениях Достоевского проступают три главные человеческие потребности. Первая: забота о хлебе. Вторая: духовное начало. Не хлебом единым жив человек. И третья: чувство людского единения.

Эти же три потребности заложены в каждой роли, если, конечно, мы имеем дело с хорошей драматургией. И в современных фильмах, спектаклях мы не должны забывать об этом. Например, ты играешь современника... Надо помнить о профессии... Кто ты? Где и кем работаешь? Трудно тебе дается хлеб или легко? Ну вот я сыт. Семью накормил, а дальше что? Надо почитать стихи, в театр пойти, в кино — духовная жизнь тоже нужна. Я артист, должен я себя выразить? Обязательно!

Хотение сначала, а потом действие. Или точнее, потребность, которую ты должен осуществить. Должна быть потребность. В активном действии. Всегда!

Интереснее смотреть на активного или пассивного человека?

— На активного.

— Когда мы говорим о внутреннем действии — оно самое сложное. Вроде актер ничего не делает, а внутри идет такая борьба! Бучма играл в одной посредственной пьесе, находил в саду пиджак убитого сына... Паузу он играл пять минут! И как! От него нельзя было оторваться. А в «Украденном счастье» он две минуты снимал валенки.

Какие стихи в «Снегурочке»? Ямб, хорей, гекзаметр?

(Молчание.)

— Стихи — это почти пение. После стихов, дальше, уже опера. Пожалуйста, проиграйте начало, без костюмов, без венков.

Снегурочка. Родимая, в слезах тоски и горя

Зовет тебя покинутая дочь.
Из тихих вод явись услышать стоны
И жалобы Снегурочки твоей.

Весна. Снегурочка, дитя мое, о чем
Мольбы твои?..
...Чего тебе недостает?

Снегурочка. Любви.
Кругом меня все любят, все счастливы
И радостны, а я одна тоскую»...[17]

— Стоп, стоп! Вы сейчас запомните, в каком состоянии у вас был речевой аппарат, — просит Сергей Федорович. — И как звучал голос. И мы запомним. Но главное, чтоб вы запомнили. Голос, голос... Возьмите два стула. *(Показывает.)* Вдох через нос, закрепляйте, присядьте, встаньте, выдох, снова вдох, присядьте... Сделайте это упражнение три раза и сразу же проиграем начало.

Студентки играют после упражнения.

Снегурочка. Родимая, в слезах тоски и горя
Зовет тебя покинутая дочь.

— Другой голос! — констатирует студент.

— Да, наполненный, с обертонами-призвуками, — подтверждает Сергей Федорович. — Весна!

Весна. Снегурочка, дитя мое...

Смех удовлетворения, восторга студентов.

— Видите, что произошло? — радуется вместе с ними Сергей Федорович. — Вот это упражнение, как туалет актера.

— У тебя сейчас все тона и полутона, — говорит Весне Ирина Константиновна.

— Когда у меня были чтецкие номера, — вспоминает Сергей Федорович, — и я перед этим не занимался голосом, то после выступления у меня кружилась голова. Глубокое дыхание было, а перед этим короткое. Должно быть ощущение столба, опоры. Певец не выйдет на сцену не разогревшись.

Однажды Станиславский спросил Михоэлса: «Как вы думаете, с чего начинается полет птицы?»

Михоэлс ответил, что птица сначала расправляет крылья.

«Ничего подобного, — сказал Станиславский, — птице для полета прежде необходимо свободное дыхание. Птица набирает воздух в грудную клетку, становится гордой и начинает лететь».

Так вот, от простого прочтения «Снегурочки», чтоб не пропускалось ни одного слова, я бы больше получил удовольствия. Вы не обижайтесь. Я имею в виду — на первых порах. Снегурочка, прочти начало...

Студентка читает свой текст снова.

— В «слезах» пропустила. Явись услышать что? Стоны.

Весна, читай.

Студентка читает.

— «Ярило» я слышал, а «лето» — нет.

— Стихи — это прежде всего гласные, — объясняет Ирина Константиновна. — Весна, как только ты захотела, чтобы тебя услышали, все пошло другое: и дыхание, и грудные ноты, а то — одни верхушки.

— Давайте попробуем почитать на сцене, — предлагает Сергей Федорович. — Не надо сложностей, переживаний, давайте попробуем услышать главное. Каждое слово. Пожалуйста.

Студентки играют.

— Стоп! Нос к носу — это хорошо? — спрашивает Сергей Федорович. — Когда вы встретились с кинокамерой, и режиссер долго вам не говорил, а потом сказал, вы не так стоите: нос видно или уши, затылок. Он что имел в виду? Расположите себя приличнее по отношению к камере. Или я так задумал — нос к носу, — иронизирует Сергей Федорович. — А он захотел, чтобы и глаза мои видно было?

Нос к носу — это не общение, а обозначение. Есть объекты внутренние, внешние. Вот общение. На сцене существует условность. *(Показывает.)* Если я вот так стану, услышат меня? Нет. Я же должен заботиться о том, чтобы меня услышали зрители. Если мы стоим в левом углу сцены, какую ногу мы должны выставить? Правую. А в правом углу, наоборот — левую. В Комсомольске-на-Амуре есть огромнейший зрительный зал. И в нем

---

[17] А. Н. Островский. Собр. соч. М., «Художественная литература», 1960, т. 6, стр. 429.

играют драматические спектакли. Или московский театр Советской Армии. Там очень плохая акустика. Однако актеры все же преодолевают звуковой барьер, иначе бы туда никто не ходил. На съемках фильма то же самое. Ростоцкий обычно просит актера: прибавьте голоса.

Голосом надо заниматься. Больше внимания технике речи, исправлению речевых дефектов, отработке дыхания, а то наплодили шептунов. *(С насмешкой.)* Мы так переживаем, разрываемся... и от того шепчем или многозначительно мычим что-то невнятное.

— Перестань страдать, — взглянув на студентку с постоянно печальным лицом, говорит вдруг Ирина Константиновна. — На уроках страдаешь, вышла заниматься — страдаешь. Все сидят радостные, веселые, ты одна страдаешь. У тебя что, такой стереотип поведения: все плохо, все не так?

— Я так не думаю...

— Но впечатление складывается такое. Надо находить какие-то радостные стороны жизни. Проснулась — солнце! Снег идет — тоже хорошо. Получила тройку? Ничего, завтра получу пятерку. Через пять лет у тебя могут появиться морщины... Расслабляйся, следи за собой все время. А то так и будешь ущербных играть. Не хочется улыбаться, должна найти хорошее и улыбнуться. Тебе легче жить будет.

— Вот я встречался с поразительными людьми — Орловой и Александровым, — вспоминает Сергей Федорович. — Чтоб Любовь Петровна появилась на людях грустной? Никогда. У нее на лице всегда такая радость, улыбка, она всех зажигала этим.

— Особенно это важно сейчас, — подчеркивает Ирина Константиновна, — когда жизнь полна стрессов.

— Тут тебе и язва, и давление, и сердце, — продолжает Сергей Федорович, — а актер должен иметь не просто здоровье, а железное здоровье.

Прочту вам отрывок из Достоевского. Весь текст я не смог записать, приведу только часть. Достоевский пишет: «Я думаю, что когда человек смеется, на него противно смотреть... Большинство людей не умеет смеяться... Смеяться — это дар... Но умение смеяться можно воспитать... Смехом человек выдает себя полностью. Смех требует прежде всего искренности».

Я уже вам говорил, что содержание, форма очень важны для актера. А как в людях проявляется искренность? В смехе. Смех-то, прежде всего, — беззлобие. Радость творчества должна быть и у творца и у зрителя. Дальше Достоевский пишет: «...Если хотите рассмотреть человека и его душу, высмотрите, когда он смеется. Хорошо смеется — хороший человек, значит. Заметили глуповатость в смехе, значит, глупый человек. Если рассмеялся и стал вам смешон, значит, в нем нет собственного достоинства, если в смехе заметили пошловатость, то и человек сам пошл... Смех — есть самая верная проба души... Вот дети! Смеющийся ребенок — это лучшее из рая...»

Значит, будем смеяться, как дети! Ура! Спасибо. До свидания. До следующего занятия.

Запись Ал. Черненко

Исправляем опечатку

Группа ветеранов советского кино обратила внимание редакции на буквенную опечатку в статье Р. Юренева «Александр Медведкин» («ИК», № 4, стр. 88, строчки 10—11 сверху в левой колонке): вместо Н. Кармазинский напечатано Н. Картазинский. Исправляя ошибку, редакция приносит извинения автору статьи, Н. М. Кармазинскому и читателям журнала.

Н. Мордвинов

Арбенин в кино

В связи с предстоявшим в 1941 году столетием со дня смерти М. Ю. Лермонтова на студии «Ленфильм» задумывалась постановка драмы «Маскарад». Естественно важнейшей, решающей проблемой оказался выбор исполнителя на роль Арбенина. В Ленинграде уже много лет гремела слава спектакля театра имени Пушкина, поставленного в 1917 году Всеволодом Мейерхольдом, где единственным в течение двадцати лет исполнителем Арбенина оставался народный артист СССР Ю. М. Юрьев, чья вдохновенная игра и филигранное мастерство заставляли забывать о возрасте актера. А ведь Арбенину, по лермонтовскому счету, никак не выходило более двадцати семи — двадцати восьми лет. Кинематограф же в отношении внешности беспощаден.

Таким образом, нам предстояло найти нового Арбенина, и сложность этой задачи тотчас же обнаружилась во всей своей глубине.

За два месяца, оставшихся до начала съемок, мы пересмотрели множество актеров из всех крупнейших театров страны, но далее самой относительной близости к этой философской по содержанию и сложнейшей по воплощению роли не подошли. И вот тут-то как раз и произошла первая встреча с Николаем Дмитриевичем Мордвиновым. Ранее я видел его в «Отелло», и мощь его темперамента тогда уже поразила меня. Но, разумеется, между Отелло и Арбениным, при некотором сюжетном сходстве самой драмы, лежит целая пропасть. Трагедия Отелло более трагедия обманутой доверчивости, трагедия Арбенина в утрате веры в человека. Он приходит к казни Нины логикой рассудка, искушенного во всем многообразии человеческих пороков. Таким образом, перед Мордвиновым встала дополнительная сложность: одолеть в самом себе уже сложившиеся, наработанные средства выражения пламенных страстей оскорбленного мавра, искать в себе, в своей духовной организации и актерской пластике натуру петербургского «ночного человека», уставшего от долгих бурь прожитой жизни. Надо было понять, что счет времени был иным и что двадцать семь лет полностью покрывали всю жизнь самого Лермонтова, которого так много в каждой строке этого удивительного сочинения, вышедшего из-под его пера в двадцать один год. Николаю Дмитриевичу предстояло влюбиться в эту драму, к чему он, разумеется, как всякий русский читатель, был совершенно подготовлен, и работа началась на этой благодатной почве с тем удовольствием, которое рождается в нашей профессии, когда материал понят и освоен совместно и адекватно. Это первое необходимое условие успеха в работе режиссера с писателем, художником, оператором, музыкантом, и, само собой разумеется, прежде всего с исполнителем роли. Вот в этой атмосфере влюбленности в Лермонтова мы делали «Маскарад». Я мог только любоваться Мордвиновым, когда видел, как нарастает с каждой репетицией, с каждым новым съемочным днем его слитность с Арбениным. В публикуемых записках он сам пишет об этом живо и искренно, что и представляет, на мой взгляд, их главное художественное и познавательное значение и сегодня, для нового поколения артистов театра и кино. Вся художественная натура Мордвинова, вся система его профессиональных принципов, которыми он руководствовался в своем труде и которые выступают в каждом слове этих его дневниковых записей, остается отличной школой для каждого, кто намерен сделать актерское творчество содержанием своей жизни.

К нашей с ним беде, картина «Маскарад» осталась без премьеры, о которой мы так мечтали. Она должна была быть показана Лермонтовскому юбилейному комитету в воскресенье 22 июня 1941 года на «Ленфильме». По всем понятным причинам просмотр этот не состоялся, и в первый раз фильм был показан в кинотеатре «Молния» в осажденном Ленинграде 7 ноября 1941 года. Мы присутствовали на этой премьере с Михаилом Константиновичем Калатозовым, который был в то время работником политического управления ленинградского фронта. На дверях кинотеатра было приклеено маленькое объявление, написанное химическим карандашом: «Сегодня новый фильм «Маскарад». Просмотр дважды прерывался воздушной тревогой, но зрители не уходили, оставались на местах. И как мы жалели тогда, что не было с нами Мордвинова, чтобы пережить эту удивительную премьеру вместе с ленинградским блокадным зрителем, при всех испытаниях оставшимся благодарным ценителем его вдохновенного мастерства.

С. Герасимов

Киев

Конец декабря 1940 года.

Я еще снимался в «Богдане Хмельницком», когда ко мне в Киев приехал представитель «Ленфильма» с предложением дать им пробу в гриме Арбенина.

Это было очень трудно сделать: на фабрике не было ни одного мало-мальски подходящего парика для роли.

Меня уговорили сделать подобие такового из ... парика, подстриженного «под горшок».

Сделали.

Роль я не играл и, к сожалению, ни разу не видел в театре. В планах на ближайшее будущее как-то не держал. Тем не менее, возобновив в памяти драму Лермонтова, я отважился.

Всякий актер поймет меня и то, как заволновалось мое сердце, как загорелось в нем желание сняться в этой роли. Это мое дело, моя роль! А кроме того, она отличается коренным образом от Юдко и Богдана — а это я люблю.

Ко всему я безумно взволнован творчеством Лермонтова.

Юный Лермонтов.

Бунт. Протест.

Словом, хочу сниматься.

К тому же я только что пересмотрел свою первую редакцию «Демона». Сделал его заново.

Упоен работой, образом, поэмой. Упоен гигантской силой автора, космическим разворотом протеста молодой души. Гнев на современный ему строй, общество, идеалы...

Увлекаюсь и горю желанием, нетерпением читать поэму Лермонтова везде и всюду и по всякому подходящему и неподходящему поводу.

И вдруг Арбенин!..

Образ, в котором юноша-поэт предугадывает и свою судьбу, и судьбу своего кумира — Пушкина, судьбу многих, многих передовых людей своего времени.

30/I, 1941 год. Москва

Получил приглашение на пробу на роль Арбенина.



«Маскарад».
Арбенин — Н. Мордвинов.
Проба грима

1/II

В Москву приехал Герасимов С. А. — режиссер картины. Встречаемся с ним. Пристально оглядывает. Примеривается... Несколько беглых, сухих фраз. Вежливых. Ленинградец: сдержан, скрытен, но и пытлив.

Я ему, мне кажется, не понравился.

Говорил он, что Арбенин для него — светский лев. Холодный темперамент. Большой темперамент острого рисунка. Барин. Крепостник. Шулер, конечно, и пр.

Мне кажется, что почти все это — не в точку. Можно и так, но не надо так.

Меня он совсем не знает. Не видел ни в чем и, кажется, не доверяет. Показал ему фото в ролях, как он просил. Посмотрел, обратил внимание на Соболевского, но я не понял, как он отнесся. «Скажу откровенно. Не

могу найти Арбенина. На вас не могу остановиться окончательно», — добавил он.

Тем не менее он мне дал прочесть сценарий.

Предлагает пробу на пленку.

Посмотрим.

Прочел сценарий. Есть нарочитые вещи, не лермонтовские, изобретенные. Даже не знаю, как отнестись к этому. Правда, сценарий — понятие условное... но что-то мне не так думается об Арбенине.

Поговорим.

2/II

Разговор с Герасимовым несколько поколебал мнение о сценарии и о нем самом и, кажется, его — обо мне... Ну что же, в спорах родится истина. От конца встречи со Штраль, кажется, уже отказался. Согласился с тем, что «осмешил сумасшествие». О Нине думает со мной заодно.

Увлекся он и говорил потом о фильме красочно и горячо.

Говорил о «страшно стремительном ритме», о большом накале протеста, сильно настроен против размеренного, холодного исполнительства, наперед расставленного, даже увядшего, исполняемого по памяти чтения стихов — декламации... и многое другое...

Говорил и я и больше о перспективном, чем критикуя.

В совместном фантазировании много стало выглядеть иначе.

Очень было бы хорошо и завлекательно суметь примирить две точки зрения, тем более что в принципе работы лежит полное и современное прочтение этой труднейшей драмы для нашего зрителя. Надо, чтобы все в поступках и тексте — философии, все было предельно доказательно и понятно. Чтобы на раздумья «что и к чему это» не было места, чтобы картина смотрелась без пожимания плечами зрителем в недоумении. Эти две точки зрения могут обогатить обоих и помочь найти интересное решение.

3/II

Меня вызвали в Комитет и сказали: «Если хотите сниматься, вас освободят от театра. Этот фильм имеет огромное значение: он делается к юбилею (столетие со дня смерти М. Ю. Лермонтова) и по заданию Правительства. Он будет демонстрироваться в Большом театре на юбилейном торжестве Лермонтова».

Говорил с директором группы «Маскарад», он утверждает, что моя кандидатура «наиболее реальна», она убеждает Герасимова больше, чем остальные, кроме, правда, «внешнего вида», — ему хотелось бы актера более красивого и... похудее.

Вот жизнь: для Богдана худ, для Арбенина толст.

Как бы там ни было, но о внешнем поведении мне придется подумать очень пристально. Если во многом внутреннее поведение я чувствую, то внешняя манера, поступки, жест, походка... я боюсь. Куда мне, деревне, да в калашный ряд! Забота на этот счет у меня будет предельно большая.

4/II

Говорил еще раз с Герасимовым.

Для пробы решил взять сцену со Штраль — она легче остальных, прямее, точнее. Увлекаясь, увлекательно говорил и об Арбенине, себя узнал. Сменяющиеся ритмы мне грезятся. Надо позаботиться об огромном голосовом диапазоне, выражающем огромный диапазон мыслей и чувств. Я утверждал, что актерами и режиссерами уже давно утерян вкус (и в театре и в кино) к романтическому взлету, к романтике быта, «романтической» реальности. Вообще искусство задавил быт, а не реалистичность.

Слушает, не протестует.

Вот так и беседуем.

Интересно. Очень интересно.

Живу!

7/II. Ленинград

Приехал на пробу.

Встретили тепло и гостеприимно, как это умеют делать при первых встречах в кино. Но... «утро вечера мудренее».

Город изумителен. Падает крупный снег. Умеренная температура. От белого снега улицы чистые-чистые. Все здания как бы выросли, поднялись из снега и еще более затаили в себе пережитое, интригуя и заманивая.

Гримировался с раннего утра до позднего



«Маскарад». Рабочий момент. Второй справа стоит В. Горданов

вечера. Несколько раз. Не получается, то есть получается, но не то, а что то — не знаю. Идет каждый парик, особенно кудрявый, но Арбенина не узнаю. Герасимов было «прорвался» ко мне, но я поставил условие, что пока не позову его, он не будет настаивать, и засылать из группы тоже никого не будет. Грим, конечно, получается, но все не тот. То — мал, оттого лицо становится еще крупнее, то какой-то «купидон» — скорее, Звездич, то какой-то Денис Давыдов, все не то, не то... Как ни странно, но много надо поработать над бровями, они больше всего, кроме парика, должны дать характер.

Наконец что-то получилось. Приглашаю Герасимова, и он вызывает меня в павильон: «Нужно снять фото». Но тайная мысль, видимо, у него другая. Так и есть. Вхожу в павильон, а там весь «синклит» с Эрмлером во главе, худруком фабрики. Как только он меня увидел, не раздумывая, сказал:

— Ну вот, Сережа, не было у нас Арбенина, теперь он у нас есть.

Ассистенты из группы и те отмечают, что это «туда». А художник картины нашел, что я больше всех пробовавшихся подхожу внешне на роль.

Герасимов окрылен. Предельно внимателен и свое отношение ко мне изменил в корне. Как отнесся Горданов [1] — не пойму.

Но все еще впереди. Грим я должен найти, и найду. К этому есть уже основания. А сейчас он еще и не приблизительный, хотя, какой должен быть, еще не знаю.

На вечер назначена репетиция к пробе.

О гриме Герасимов сказал:

— Очевидно, вы еще много можете найти, но и то, что вы нашли, меня устраивает. Это уже совсем близко к тому, что я могу снимать. Уже есть зерно роли. Нравится «положение» головы — полуопущенная голова, полуприкрытый глаз, прищур. Это, видимо, будет основным.

Вечером показал ему сделанный отрывок с Баронессой. Видно, такого он не ожидал.

— Да-а-а! Занимать вам темперамента тоже не придется...

Много говорили, уточняли, нашли много но-

[1] В. В. Горданов — советский оператор, заслуженный деятель искусств РСФСР. *(Прим. ред.)*

вого, другого, третьего. Интересный человек, образованный, самостоятельный.

8/II

Грим начал получаться. Появляется аристократизм. Лицо становится выразительным и красивым осмысленной красотой. Но... надо еще и еще искать. (...) Я сам, действительно, не знаю, чего хочу. Зато точно знаю, чего не хочу.

Снимался до двух ночи.

Будто бы в группе довольны. Отдельные куски снимали в нескольких вариантах, трактовках. Снимали и в явно стихотворной манере — в читке, и в разговорной. Как будто бы последнее больше к делу.

Герасимов:

— С вами приятно работать. Легко перестраиваетесь, легко идете на все предложения, свободно отказываетесь от одних красок и решений, так же легко и свободно исполняете другие, оставаясь со своей мыслью. Душевная подвижность отличная.

Вот сколько наговорил! Это уже обещающе, если, конечно, он искренен.

Сколько мне надо работать над внешним поведением героя! Жест у меня пока «всеобщешный», а должен быть арбенинский. Надо занять руки. Найти основное положение их — привычное для Арбенина.

Все, все — от грима до поведения должно быть предельно строгим.

А какой текст! Какое наслаждение его читать! Совершенно изумительный автор. И подумать только, что пьеса написана юношей. Удивительно, как «пресс» времени сформировал такие фигуры, как Лермонтов или Пушкин.

До чего я хочу играть эту изумительную роль!

9/II. Москва.

Нового в театре ничего не узнал. Да хоть бы ничего и не было! В первый раз хочу от всей души, чтобы на меня не было расчетов.

Очевидно, завтра пришлют телеграмму относительно пробы...

Очень мне понравилась группа, режиссер, роль... Режиссер заботлив, дотошный, работающий, образованный, талантливый... Боюсь только его заботы о «жизненности»... Та ли она у него, какой мне хочется, какая нужна для стихии Лермонтова?

А как полюбился материал! Как трудно и как легко его работать. Так в нем всего много, так он глубок, поэтичен, так хорош!

10/II

Телеграмма из Ленинграда.

Ура!

Ура!

12/II

День прошел в хлопотах. Пока ничего не добился.

Говорил с Ю. А.[2], благо он сам задал вопрос о съемках. Я убеждал отпустить меня, так как то, что мне предложено, бывает в сто лет раз. Это — моя тема, это то, ради чего я шел в театр...

23/II

Начал работать над Арбениным.

Арбенин! Какое богатство. Окончательно пришел к выводу, что никаких «отношений к образу» давать не буду. Буду играть всерьез и как положительную фигуру. Только тогда он раскроет весь трагический мир эпохи и тем будет нужен нашему зрителю.

Огромный интеллект. Попал в водоворот. Силы титанические, а приложить их не к чему: николаевская эпоха. Талантище. Огромная воля, темперамент. Протест. Потерянная юность где-то очень ранит его сердце. Чем больше читаю, тем больше раскрывается интересного, глубокого, сокровенного, что не разглядишь при первых прочтениях. Это, видно, бездонно.

В 24 часа еду в Ленинград.

«А все-таки она вертится!»

24/II. Ленинград

Встретили очень тепло и радушно. Чувствуется, что искренне рады приезду.

Смотрел пробу. Эта проба мне нравится больше, чем проба на Богдана Хмельницкого. Видимо, кое-чему подучился. Все и значительнее и жизненнее, легче и бросче. Внеший интересен, и главное, «содержательной красотой». Но над гримом надо еще работать и работать,

---

[2] Имеется в виду Ю. А. Завадский, народный артист СССР, главный режиссер Театра имени Моссовета. *(Прим. ред.)*


«Маскарад».
Нина — Т. Макарова,
Арбенин — Н. Мордвинов

как над поведением героя. Довести все до «разума», как я люблю. Надо так, что вроде и нет грима, что вроде и повадки все мои, жизненные. Вроде и не грим, а Мордвинов, лишь чем-то другой, а чем, не поймешь.

Пока нет лоска, шика во всем, конечно, до костюма включительно. Играю вяло. (...) Пока разговариваю, а не существую.

Только бы не забыть, что внешняя значительность не должна оказаться превалирующей, раз она так жизненно достоверна уже сейчас...

Смотрел съемку. Занятно. Здесь все другое. Нужно изучить группу и ее «почерк». Мне у них нравится.

26/II

Вчера и сегодня — примерка костюмов, беготня, маленькие репетиции — Герасимов проверяет себя и меня — беглые, на ходу, соображения, еще две пробы фото на грим, одна — на пленку. Гримеры меня начинают считать капризным...

Анджан: [3]

— Чего вы ищете? Чего хотите?

— Если бы я знал, чего хочу. Только прошу поверить, что это не каприз. Не спокойна душа, не откликается на этот вид Арбенина.

— А каким вы видите Арбенина?

— Вид? Ну вот если бы у орла подбили крыло... То летел-парил, а то вдруг свисло крыло и летит орел кувырком на землю и знает, что через мгновение — смерть, а сделать ничего не может, висит крыло...

Он взял щипцы, и пока они грелись, долго смотрел на меня... Потом бросил прядь на лоб...

— Так, что ли?

— Вот именно. Теперь только убрать все кудряшки, и будет все как надо.

— Перешьем парик.

Ах, сердце екнуло, как увидел эту прядь. Я же ее знаю, а вот никак не мог до нее добраться!

Забот много, интересно творчески, везде нужен собственный глаз — и с гримом, и с костюмером, портным, сапожником, художником... Но это так увлекательно. Забот много, но не надо забывать, что это все еще не основное.

---

[3] А. И. Анджан — советский художник, гример. *(Прим. ред.)*

Вот как в гриме — все варианты были хороши, но не хватало чего-то основного, особенного, индивидуального, остроты, а теперь дело уже только в уточнении, в детализации, так должно быть и во всем остальном, во что я буду одет, обут, что буду носить, с чем играть.

В группе заметный интерес к моей работе. Торопят сниматься. Вижу, что не терпится, «чешутся руки».

Порадовал меня и звукооператор желанием «скорее писать голос».

— Богатый у вас голос. Не только красивый, а и глубокий, содержательный. Большой диапазон. Аппарат любит такой голос, он хорошо записывается и не требует никаких правок с нашей стороны. Хочется скорее работать.

Смотрел снятые куски у партнеров. Раньше я побаивался стиха, а тут убедился, что на экране можно правдоподобно существовать и в стихотворной форме. Только быта она не допускает, противится. Такая форма — дело трудное и требует любви и тренировки. Но все равно речь слушается.

27/II

Смотрел пробу окончательного грима. Интересно. Самобытно.

«Ай да Пушкин, ай да сукин сын!» Бачки надо сделать короче, а брови поменьше. И все.

Вечером первая съемка. Натура. Проезд Арбенина в игорный дом.

Я одет в великолепную шубу с бобровым воротником. Цилиндр. Руки в перчатках, прижимая к груди воротник шубы, держат изящную трость. Два горячих сивых рысака с ипподрома, на козлах старый, испытанный наездник-кучер; маленькие санки с медвежьей полостью несли меня по набережной Невы. Сугробы. Мелькали полосатые столбы с керосиновыми лампами в характерных николаевских фонарях. Передо мною Адмиралтейство. Сбоку — памятник Петру. В тумане морозной ночи Исаакий. Ветродуй — авиапропеллер, гонит ветер и снег...

Вьюжная ночь Петербурга. Вот-вот появится Акакий Акакиевич...

А по тротуару перед нами бежит бьюик со съемочным аппаратом, дает полный газ. Рысаки мои рвутся, как черти, и бьюик остается за нами. Перебранка с шофером, почему он не успевает идти впереди нас, как требует кадр. Еще раз...

Кучер так входит в роль, что каждый раз при повторах-дублях, с готовностью и удовольствием оборачиваясь ко мне, произносит: «Николай Дмитриевич, прикажете назад?».

Раздается команда: «Внимание!»

Загораются два юпитера. Мы готовы.

— Мотор-р... Пошли, Н. Д.

И так еще и еще... и пусть бы целую ночь. Так красиво, так помогает мне... Так много я начинаю впервые понимать в эпохе, людях.

За этот вечер я понял что-то такое основное и самое ценное в роли, чего, очевидно, мне не удалось бы понять, не будь этого вечера. Первый вечер съемок дал мне возможность проникнуть в мир неведомый, представить который я должен со всей ответственностью советского артиста.

И какое счастье, что это произошло в начале съемок.

Как-то сразу я ощутил образ целиком, во всем объеме — и со стороны, и «из себя». Не он — а я. И манеру держаться, и манеру общения с одним, другим — с подчиненными, с ровней, с вышестоящими. Понял природу несколько покровительственной, небрежной, саркастической манеры говорить, взгляд чуть свысока, тон обращения.

Не знаю, как будет на пленке, но на натуре получилось достоверно, романтично и увлекательно.

Очень все хвалят внешний вид. Шуба, бобровый воротник, цилиндр, трость... все очень к лицу.

Душа прыгает и радуется, как у мальчишки, кажется, — несмотря на то, что мне надо вести себя соответствующе, — я не в силах скрыть от окружающих своей радости и удовольствия.

Что надумал об Арбенине?

Какое представление составилось у нас об Арбенине? Какое должно остаться? Как мы должны его понимать?

Трагедия одинокой души... высокой души. Ему тесно в окружении мелких людей, велико-

светской черни, ничтожной, пошлой, подлой.

Великая сила, питающая его душу, становится причиной его гибели. Он перешагнул через условности своего света, общества, достиг богатства, значения, влияния... и ею же, своей силой, взрастил в себе ненависть, презрение к окружающим людям, ею же, силой, взрастил в себе единственную любовь — любовь к своей жене, которую ненавистное ему общество, как бы в отместку за его власть над ним, и разрушило.

Сила Арбенина становится его несчастьем. Его ненавидят, преследуют и путем сложных хитросплетений уничтожают его единственную связь с жизнью — веру в любовь жены.

Арбенин гибнет, потерпев в этой последней схватке полное поражение.

Чем свободнее, независимее вести себя, тем более это ляжет на роль. Только бы самоуверенность не перешла в нахальство, наглость — такое противопоказано роли.

В монологах найти такое актерское оправдание, самочувствие, как будто я один, никого вокруг не существует, и губы шепчут о том, что кипит у него в душе, что проносится вихрем в мозгу. Так часто видишь на улице человека — потрясенный, он не замечает никого, говорит, говорит, доказывает, рассуждает сам с собой в голос. А разве со мной не бывает такого? Увидишь, что на тебя обращают внимание и... запоешь про себя, как будто петь менее зазорно, чем говорить с самим собой...

Часто, говоря с партнером, Арбенин говорит как бы с собой, не заботясь, слушает его партнер или нет. Говорит, как бы не отдавая себя ему.

Движение должно быть в ритме стиха. Не в темпе, а в ритме. Совершенно свободное и, по возможности, совершенно независимое и завершенное.

Поверить в себя-Арбенина, а не в актера, которому посчастливилось приобщиться к этой роли.

Он великий эгоист, потому что не принимает мира, вне его лежащего. Но и в этом крупен, как и во всем.

Повадка.



«Маскарад».
Окончательный грим

Руки за спиной, скрещенные на груди, опущенные, левая висит, правая на лоб, на подбородок, к щекам. Не бояться стать некрасивым. Жест минимальный и не широкий.

Надо научиться играть в карты — я никогда не играл.

Тасовать колоду, чтобы карты были в руках как нечто неотъемлемое, привычное, удобное. Руки у Арбенина аристократические, с кожей такой тонкости и чувствительности, что пальцы чувствовали тиснение карт.

На людей — сверху вниз.

Врубель. Пастернак. Изучить.

Искать при этом своего Арбенина.

Подсознательно — боится, что он ошибся, хотя разумом верит, что Нина виновна в измене. Так всегда было в свете, почему же с Ниной не может этого случиться?

В сумасшествии — отчужденность и протест.

Из книги Державина «Эпохи Александринской сцены»[4]:

---

[4] К. Державин. Эпохи Александринской сцены. Л., ЛенГИХЛ, 1932.

«Трагедия людей, бьющихся за поруганную честь, метущихся в безумии от любви, в роковом круге игроков, в убийствах сквозь слезы и в смехе после убийства». (...) «Спектакль в Александринке явился последним звеном целой цепи пессимистически-упадочных спектаклей девяностых годов и блестящим свидетельством о мистико-формалистическом мировоззрении, выросшем из кризиса и распада русской буржуазной интеллигенции». (...) «Неизвестный — главный агент интриги, эманацией которого служили Казарин и Шприх. Арбенин — жертва демонических, инфернальных сил. Убийство жены — не результат припадка ревности или холодного мщения за мнимую измену, а прихоть демонического рока».

Ой-ой!

Нет! Не то!

К Звездичу:

Нет ли у Арбенина старинной, с юношеских лет, зависти к людям, по положению подобным Звездичу? Золотая молодежь! Или, может быть, ему приятно сделать что-то человеку, от которого был или мог быть зависим, а теперь он сам делает ему «любезность», «одолжение»... Или все-таки при всем этом и пожалел? Да, я шулер, и вот вам помогу, потому что вы молоды...

У Арбенина есть «упоение в бою» — и поэтому силой и искусством он выигрывает деньги для Звездича. Раньше бы он обыграл Звездича и вышвырнул бы его, как в 3-м акте, из жизни, но расположиться к нему себе не позволил бы.

Я думаю, что мрачная слава Арбенина — завидная слава для молодежи. За игорным столом он — король, и мимо него никто не пройдет равнодушно.

У Арбенина может быть тон раннего «отцовства» и «менторский тон» (Герасимов).

Нет, нет... Это опять приведет к «светскому льву», к холоду.

А вот традиционная тема — дружба разных возрастов — здесь может быть. Онегин — Ленский, сам Пушкин к Чаадаеву... В век просвещения дружба связывала людей разного возраста.

Игорный дом... Запах прокуренных сюртуков. Казарин, с которым, может быть, были биты вместе, били вместе... — нет, нет, опять не сюда... Но Казарин — мелкая завистливая сволочь и теперь съехал почти до Шприха, а Арбенин поднялся в глазах общества до Звездича, а по существу — выше всех вокруг него вращающихся.

Пора реакции, пора падения всех интересов — общественных, гражданских... Вот это вернее, этого и надо добиваться, это и прописать в роли — резко, по контуру. Это меня увлекает и в «Маскараде», и в Лермонтове. И я должен раскопать основу, именно эту, должен по зернышку собрать основание для такого вот моего предчувствия роли. А что Лермонтов мастер прятать свои мысли, и не только за «Жалобой турка», — это мне ясно.

Надо пробовать образ в максимуме и минимуме. Амплитуда чувств должна быть огромной.

Стихи надо читать так, чтобы они сами просились и рождали музыку, сами возникали из музыки. А, может быть, это годно лишь для эстрады, для чтения с оркестром?

Да, надо все время помнить об артикуляции. В кино она будет особенно выдавать, тем более что звука нужно будет мало. Артикуляция должна быть приближена к жизненной, иначе разрушится природа характера.

А ведь Арбенин, наверно, часто бывает рассеян. Он много думает и поэтому многого не замечает вокруг себя; но уж если он в чем-то заинтересован, то глаз его — рентген.

Надо работать над легкостью произношения. Весь шик острослова в том, что острота говорится мимоходом, небрежно, никак не подается, рождается мгновенно.

Герасимов:

— Картина должна быть пропитана музыкой. Музыкальность должна быть во всем. Это материал для глубокого, вдумчивого размышления.

Ни одна фигура не должна выйти из благороднейшего оформления — чудесных стихов. Общий контекст: высокий быт.

Без нарушения эстетических традиций.

Ну... тут — это забота режиссера.

Для Лермонтова все люди, о которых он

говорит, — знакомы, предметны, он о них знал все, жал им руки, знал, как они относятся друг к другу, к нему, знал их повадки, манеры... Все это должно быть знаемо и мною, не меньше Лермонтова.

У этих людей определенное отношение к понятию «честь». Она — символ романтических отношений друг к другу.

Для человека с поруганной честью — жизни нет. Это — реальность эпохи. Пусть понятие о чести относительно, но это относительное понятие — закон.

Арбенин — это Демон. Но как мне ухитриться не говорить в фильме от лица Демона?

Играть не сюжет, он не нов, интересного в нем мало. Но гений Лермонтова перевел его в пламенный пафос характеров. Не образ, а характер.

Генеральные черты характера.

Музыка — ритм-темп характера. Не инфернальное сообщение о страстях, а страсти. И: в кино усугубляются требования правдивости.

«Никакой бутафории, условности театра», — заявил Герасимов.

Бутафории, правда, не надо, конечно, не надо, но я не уверен насчет условности, как бы боязнь ее не свела драму к бытовой.

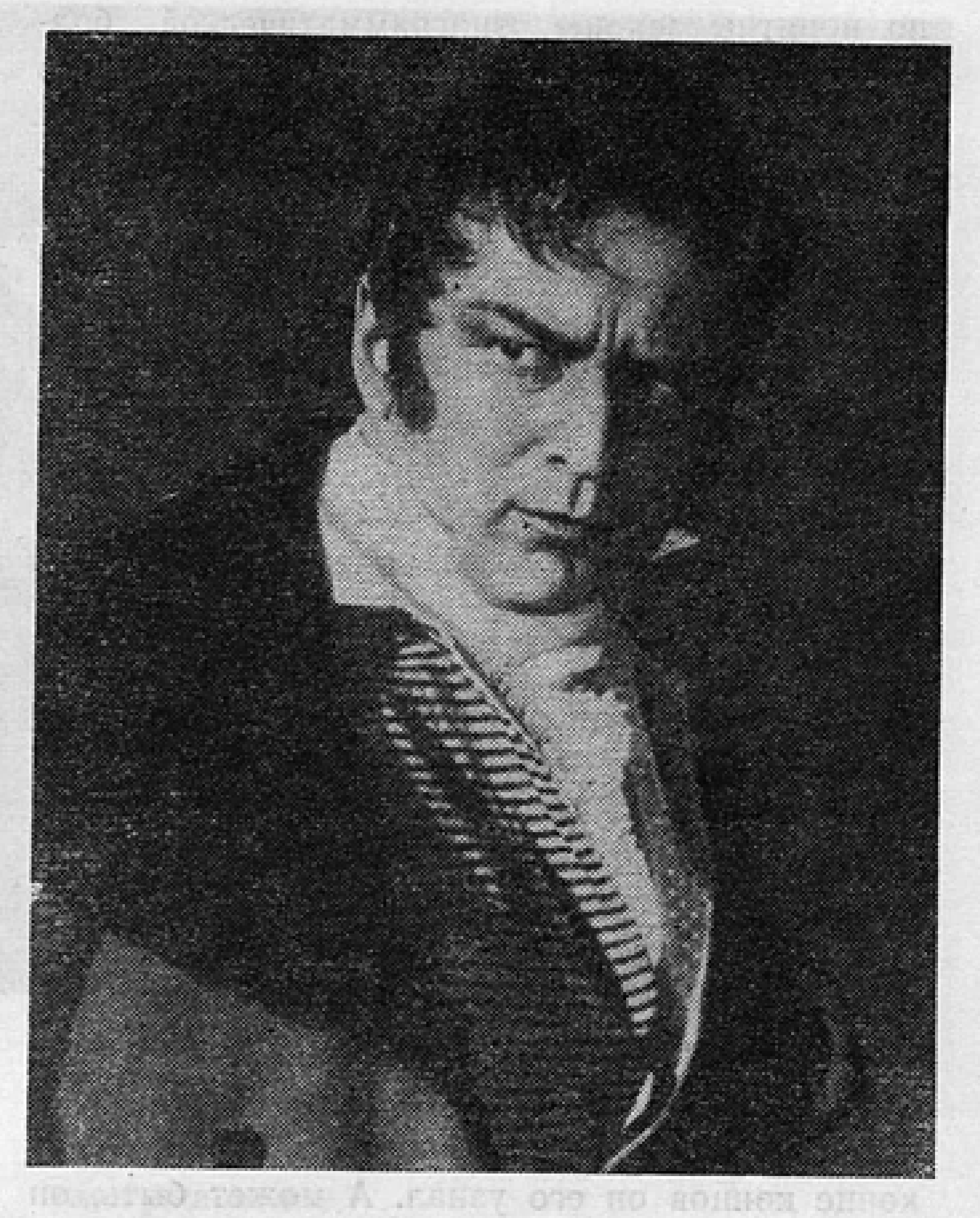
А вместе с тем необходима пленительная точность выражения, жеста, поведения, мимики... Или, как выражается иногда Герасимов, — «подробность в поведении людей». Но и она должна быть отобрана и ... менее подробна или подробна, но в ключе лермонтовской поэзии. А то ведь можно расписать роль так подробно, что утратишь почерк автора.

Музыка — не извне, а из самого слова, как его продолжение...

— Идеальная у вас форма Арбенина. Найденный вид вы можете еще совершенствовать, — говорит Герасимов.

Уж и идеальная! Что же касается совершенствования, то если бы спектакль шел в театре, работы мне хватило бы на годы. А здесь нет возможности. А может быть, на горячем дыхании тоже получится?! Интуиция у меня, кажется, получила верный настрой.

Кстати, о стихе: речь персонажей почти



«Маскарад».
Арбенин — Н. Мордвинов

естественна и обычна, люди эти, сообразно воспитанию, можно представить, способны экспромтом, легко набросать стишок, мадригал, эпиграмму. Такая «литературная ловкость» кажется для Арбенина обязательной. Я думаю, примером, подтверждающим мои догадки, может быть:

> Не откажите инвалиду:
> Хочу я испытать, что скажет мне судьба
> И даст ли нынешним поклонникам в обиду
> Она старинного раба!

Но как мне соединить противоположности в роли, — а в противоречиях вся прелесть образа, — пока не знаю.

Англизированные люди.

С Казариным, может быть, два дружка? Хотя мне почему-то кажется, что до конца откровенным Арбенин с ним не был и своих сокровенных мыслей ему не доверял. Тем не менее, у них много общего осталось «в овраге». Много там злословили. Их шепотка боялись. Их вообще боялись. Им двоим особен-

но понятны законы эпиграмматической болтовни. Встретиться с ним надо так, как будто только вчера расстались.

Арбенин за столом — бог. Знает весь механизм игры до мелочей. Казарин же должен быть весь — наслаждение от игры Арбенина и тем выявить великое искусство Арбенина, его мастерство, бесстрашие в игре. Дэндизм.

Деньги передает Звездичу, почти их не касаясь.

«Дружба»? Почти нежность. Вырвался из приятного «супружеского плена», но боюсь, как бы во мне не взял верх игрок. «Ноздри жеребца, который прыгает с утеса в море» (Герасимов).

С Казариным на «ты», потом на «вы»; за этим целый ход мыслей, который означает, что то общее, что было между ними, — кончилось.

С Ниной сначала на «ты», от любви и уважения, потом на «вы» — от неприязни и отчужденности.

С Неизвестным Арбенин встречаться не хочет, то есть не хочет выслушать его, когда в конце концов он его узнал. А может быть, он помнит Неизвестного, но не хочет помнить?

Музыка — как высшее проявление чувств.

Точность, благородная ясность — вот стиль высокого исполнения.

Идейная оснащенность, чувство и отношение современного человека, глаз сегодняшнего артиста — вот залог глубокого прочтения, сегодняшнего прочтения «Маскарада».

Второй игорный дом.

Приходит столь же сумрачный, сколь и возбужденный, взволнованный, беспокойный. Волнуется тем, как он проделает все задуманное.

С приходом Звездича завинтил себя на крутую пружину. Затем стал легким и непринужденным.

Казарин расценивает это как новый, ему еще неведомый ход Арбенина, чтобы обыграть Звездича, да так, что завтра вся столица будет гудеть, пересказывая происшедшее. Но скоро начинает понимать, что дело здесь серьезнее. Он ведь знает о письме к Нине Звездича...

Уничтожающее презрение. Испепеляющее бретерское хладнокровие. Бороться с Арбениным нет никакой возможности. Его ходы все точно рассчитаны и — поражение Звездича неминуемо. Как рок. Неотвратимо!

«Подлец» — говорит прямо в лицо Звездичу. Звездич тут, как в железных тисках. Понял, что попал в железные объятия, и не знает, как высвободиться. Ведь перед ним не человек света, а жестокий игрок, для которого проигравший — смертельный враг.

Офицеры, наверное, скоро должны уйти, унося с собою весть о позоре и поруганной чести, которую не мог отстоять Звездич...

Арбенин, отождествляя Звездича со светом, через него мстит свету.

Страшная по своей испепеляющей, крушащей силе сцена. Она должна выразить всю тяжесть, весь трагизм последствий возникшего конфликта.

Спальня.

«Я смешон, конечно...» — Ну, смотри, вот я без одежды перед тобой. Я гол.

«Послушай, Нина!»... опущенная голова. Холоден.

До этой сцены ходил как бы в халате, распахнувшись, уютно, удобно. На миг раскрылся весь и запахнулся на всю жизнь.

«Я страшен?..» — ужель это все, что ты увидела во мне? Ужель большего ты во мне не видела, не любила?

«Вы за кого боитесь?..» — подозрение, которое его обожгло.

Отбрасывает ее нежность, ее руки.

Ярость, широкая, благородная, романтическая ярость.

«Бурливая романтическая натура» (Герасимов).

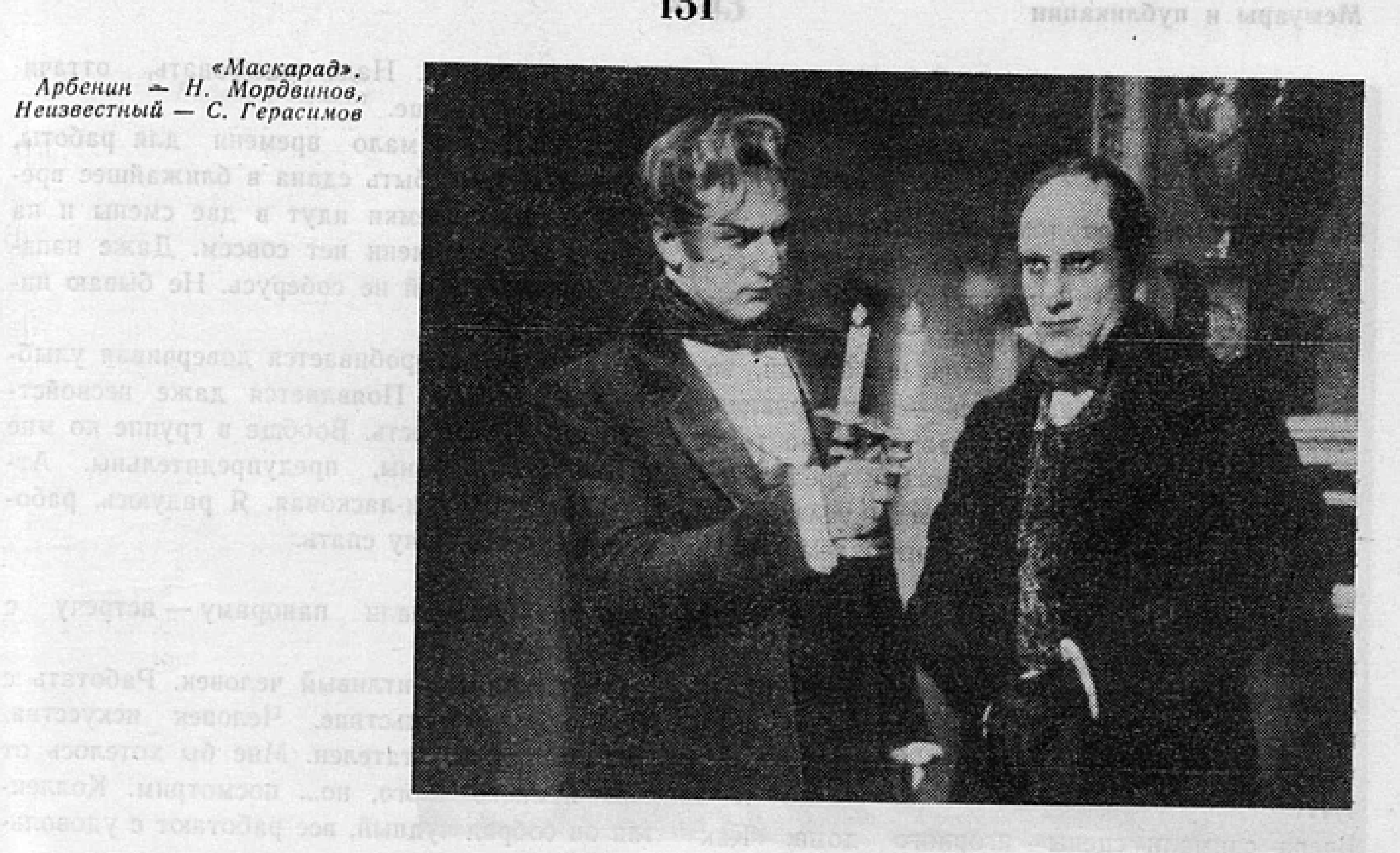
Она для него — прелестный, страстный, благородный, чистый ребенок, чистая искренняя душа.

Монолог — это романс наподобие тех, какие он пел иногда.

Поискать больше чем где-либо Арбенина-поэта.

Арбенин — глубоко поэтическая натура, но это то, что он глубоко спрятал в себе. Отсюда к Пушкину. К декабристам. К Лермонтову.

Образ Пушкина может подсказать многое.



«Маскарад».
Арбенин — Н. Мордвинов,
Неизвестный — С. Герасимов

«Силу натуры надо искать в любви и ярости» (Герасимов).

Он не сам замыкает себя в круг безвыходного, он не как скорпион, который в безвыходном положении убивает себя, круг его жизни замыкает общество, а он — убит тем страшным, о чем Пушкин говорил: «Не дай мне бог сойти с ума...»

Все больше убеждаюсь, что Арбенин не оскорбительно порочная личность, какой его представляли критики своего времени (кстати, вместе с Бенкендорфом).

Нет, это широкая, величественная, глубоко трагическая натура, гибнущая из-за чрезвычайной неустроенности общества. Как много гибло тогда ему подобных... (...)

Надо включить все это в круг его мыслей, и он получится тогда глубоко реалистической фигурой, погибшей, как гибли и Пушкин, и провидец своей смерти — Лермонтов.

В образе — труднейшее сочетание независимости с чувством чести, а потом и беззащитности.

В толпе — одинок. Страшное, независимое одиночество.

Его темперамент погашает возникновение идеи мгновенно.

Живет он как будто среди призраков и всегда с тяжелым чувством.

Ходит в толпе и притворяется, что как будто все это для него желанно.

Своего рода святой Антоний, только наоборот. Наизнанку.

Но не:

«Я — Арбенин. И все вокруг меня — плод моего воображения. Больного воображения» (Герасимов).

2/III

Снимался чуть не сутки. Кончил съемку в 9 утра. Последняя натура.

Герасимов пристально присматривается ко мне и, видимо, принимает то, что делаю.

Предложил ему играть сцену с Неизвестным так: Неизвестный видит, как Нина теряет браслет, и на это не обращает особого внимания, но когда видит, что Баронесса дарит браслет Звездичу, — решение у него созрело. Когда же он является свидетелем того, как Звездич показывает браслет Арбенину, то, зная характер Арбенина, понимает, что теперь

дело покатится само собой. Так вся мистика с Неизвестного спадает окончательно.

Мысль Герасимову понравилась.

5/III

Павильон игорного дома, где Герасимов хотел нащупать принцип съемки картины и актеров с заведомо запланированной пересъемкой павильона. Какой умница!

Много репетировали, искали, пробовали, не снимая. В чем-то убедившись — фиксировали.

Искусство кино — искусство особенно тщательного отбора самого главного и предельного уплотнения во времени. Чем больше можешь сказать за короткое время, тем образ будет емче, интереснее, богаче.

Так, например, сделан проход Арбенина мимо стола с закусками, где авторы хотели дать образ Петербурга, игорных домов, Арбенина, его отношения ко всему, и к себе, и прочее, и так далее.

7/III

Вчера снимали сцены игорного дома. Как будто начинает вытанцовываться.

Кончили панорамой — проход Арбенина со Звездичем. Кажется, я был там искренен. Во всяком случае, Герасимов отметил мою работу «первым номером», виноват, «классом».

Горданов сказал, что, снимая панораму, он испытал такое же наслаждение, как при съемках «Грозы», когда Катерина — А. Тарасова прощалась с жизнью. Смотрел с интересом и без отрыва.

Сегодня смотрел вчерашний материал. Это щедро, добротно, красиво, серьезно по свету, композиции и даже по исполнению.

Сегодня же и пересъемка монолога и его продолжение. Спасибо Герасимову, что дал возможность проверить перед аппаратом. Кое-что я изменю.

До чего же мне хорошо! Монолог строится еще интереснее и тоньше. Герасимов хитро улыбается, похваливает. Начинаю верить и я, что получится «высший свет» и «бонтон».

9/III

Материал игорного дома, как считают, идет первоклассный.

Моя работа меня удовлетворяет больше, чем в Богдане этого периода. Страх перед ролью начинает спадать. Надо шлифовать, оттачивать, делать тоньше.

Как жаль, что мало времени для работы, картина должна быть сдана в ближайшее время, а потому съемки идут в две смены и на работу дома времени нет совсем. Даже написать письмо домой не соберусь. Не бываю нигде.

У Герасимова пробивается доверчивая улыбка. Он доволен. Появляется даже несвойственная ему нежность. Вообще в группе ко мне крайне внимательны, предупредительны. Атмосфера дружески-ласковая. Я радуюсь, работаю и ... очень хочу спать.

10/III

Сегодня обтачивали панораму — встречу с Казариным.

Герасимов талантливый человек. Работать с ним одно удовольствие. Человек искусства. Находчив, изобретателен. Мне бы хотелось от себя немного иного, но... посмотрим. Коллектив он собрал чудный, все работают с удовольствием.

Смотрел вчерашний материал.

15/III

С 12 по 15 снимал второй игорный дом. На глаз сцена получилась интересной, волнительной, и если на экране она будет выглядеть так же, то это будет очень хорошо. Правда, это второй павильон, но в картине он окажется в середине. Выдержит ли он накал? Он может оказаться ниже предыдущих, которые будут снимать позднее, а следовательно — более уверенно. Не будет ли заметно мое шмыганье носом — я сильно простужен?

На днях материал смотрел Худсовет. Хвалят. Перепадают похвалы и мне. Замечаний нет.

17/III. Москва

Рад приезду домой. Устал. Валюсь с ног. Даже не узнают меня дома — невнимателен, рассеян...

25/III. Ленинград

«Маскарад» хвалят: «Это то, чего хотелось. Жаль даже, что нет ни одного промаха. Так ровно идет роль, что неплохо бы и ошибиться. Авось, роль поднялась бы еще выше!»



«Маскарад». Рабочий момент

Типун вам на язык!

Нашли еще «способ» добиваться высот!

Смотрел весь подобранный и подмонтированный материал. Посмотрел и... загрустил. Вот хотели «допинга» и получили его.

Во-первых, пропала тема игрока. Не вмонтированы те планы, которые рекомендуют Арбенина с этой стороны.

Во-вторых, та ровность материала, за которую меня хвалили, меня пугает однообразием.

В-третьих, второй игорный дом не хорош по звуку!

Тему игрока Герасимов хочет вернуть. Однообразие группе не внушает опасения, но меня оно волнует и, следовательно, целиком ложится заботой на меня. Звук, думаю, можно переозвучить. А так фигура правдива и убеждает, хотя в кусках работа мне нравилась больше.

Невзирая на похвалы, надо обратить серьезнейшее внимание на недостатки, пока материала мало и он не решающего значения.

8/IV. Москва

Ю. А. смотрел вчера материал по «Маскараду». Одобряет. Предостерегает от излишней заботы о внешнем поведении героя. Хвалит умение читать стихи. Экспозицию одобрил, она ему понравилась.

Указания свелись к простым требованиям системы...

— Откровенно говоря, я не думал, что ты так одолеешь материал.

Что-же, это высшая похвала. Меня это радует.

17/IV. Ленинград

С 15-го, в мое отсутствие, съемок не было.

Смотрел в монтаже близкий к окончательному вариант игорных домов. Уж не очень ли это жизненно-обыкновенно? Лермонтов ли это? Хоть Лермонтов великий реалист, но его ли это реализм? Не много ли здесь приниженного, бытового?

Говорил об этом с Герасимовым. Рассказал Горданову о том, как видится мне снятым «Маскарад», и даже попробовал снять план Неизвестного, ставил кадр, свет...

Горданов:

— С большим бы увлечением снял так, но

это значило бы, что картину закроют. Вот и выбирай!

— Закрытия картины я не хочу, но хочу, чтобы мы прочли произведение так, как должно прочесть его современному художнику, почерк автора обязывает.

Тема одиночества, загнанности и окружение, с которым не под силу бороться Арбенину, автору, Пушкину, всем передовым людям своего времени — все это должно звучать на пределе. Ясное ощущение смыкающегося кольца, и это ощущение можно передать сильнее, не переходя границы реального, но по-лермонтовски насыщенно и густо.

18/IV

На сегодня назначена была съемка финала фильма. (?!)

Я категорически отказался сниматься.

— Это не вызвано никакими производственными соображениями. Павильоны все выстроены, и есть возможность, в кои-то веки, снимать картину последовательно. Мне было бы все равно, если бы я играл роль раньше. А теперь... — говорю директору.

Тот рассказал об этом Герасимову. И он решил помочь мне в желании снимать все по порядку.

Договорились выстроить анфиладу квартиры Арбенина, достроить все недостающее и снимать последовательно.

Видел материал последнего дня: «Напрасно я ищу повсюду развлеченья»... Приятно. Есть эпоха, среда, одиночество.

19/IV

Сегодня по радио передавалась инсценировка съемки «Маскарада». Все дико волновались. Я не меньше остальных. До сих пор боюсь микрофона, никак не могу с ним подружить. И со страху вместо «Прощай, приятель» сказал: «Прощай, товарищ». И стыдно и неловко, но ничего не могу с собой поделать.

23, 24/IV. Москва

Приехал домой в полной прострации. Ничего не замечаю.

Право же, напряжение на съемках огромное, работа с текстом колоссальная, сплю по пять часов в сутки. Держусь крепким чаем и черным кофе. Да и при этих помощниках — чуть-чуть, и засыпаю то в кресле Арбенина, то на постели Нины — в зависимости от того, что свободно в данный момент.

25/IV. Ленинград

С 23-го снимался маскарад.

Не пускает меня Герасимов посмотреть «Маскарад» Мейерхольда. У меня три раза был билет на спектакль, непременно назначались съемки или репетиции, которые, как правило, ни разу не состоялись. А напрасно. Я не люблю плагиата. Наоборот, если мне что-то и понравится у исполнителя, я откажусь от его находки. (...)

На съемки стекается столько народу разного, что съемки стали проходить как спектакль. Вся галерка забита разными людьми из театров, своих актеров, работников фабрики...

Говорят, что получается волнительно. Дай-то бог!

Сегодня подслушал разговор перестановщиков, рабочих:

— Сколько мы снимали разных балов, а таких не приходилось.

— А слова-то, слова-то какие!

30/IV

Писать совсем некогда. Снимаюсь каждый день по две смены...

После напряженного труда в две смены вчера кончил съемку в час ночи и пошел пешком, не было машины. Лег в три, а в семь вставать.

Сегодня — «Я смешон, конечно...», весь монолог.

Говорят, получается.

Сняли два варианта. Всем нравится тот, что не похож на бытующий вариант. Меня радует это, хотя могут не принять, впрочем, если будет убедительно, никому не придет в голову бранить.

Дублировать не захотели.

«Надо проверить на экране. Я не свободен. Я под впечатлением и плохо соображаю» (Герасимов).

«Снял я точно, но, признаюсь, забывал о свете, ракурсах, может, просмотрел что, надо проверить на экране» (Горданов),

«Звук мне нравится очень» (Залкинд).

Хоть бы вышло!

8/V

События, события...

Снимаю последние сцены Арбенина: комната Нины, бал.

Великое счастье!

Многое не удается, удавшееся хочется углубить, но беда кино, что при желании переснять не очень плохо снятое — не переснимается.

По поводу последней съемки. Сняли как контрольные два куска комнаты Нины, которые кончаются:

...Я все забвенью,
Что было, предал, есть граница мщенью...

и не захотели снимать всерьез: «Лучше не получится!».

Чудаки, думают, что у меня все случайно.

Съемки проходят на подъеме. Сниматься чрезвычайно приятно и интересно. Жаль только, что, когда начал входить во вкус и нажил роль, — сил совсем не остается: как только пауза, я засыпаю мертвым сном тут же, на постели Арбенина. И тем не менее процесс съемок доставляет истинное наслаждение.

Все в раже. Просятся на просмотры, на съемки. Сергей Аполлинарьевич горит...

Какое наслаждение работать над настоящим материалом. Какое счастье выпало мне на долю.

Хоть и две смены ежедневно, хоть и 5—6 часов сна — наслаждение все же неповторимое.

Только бы хорошо склеился материал. На просмотрах плачут, и не только посторонние, но и из группы, и даже монтажницы, которые каждый кусок видели по сто раз...

Пушков[5], похваливая, наговорил такого, что и не снилось мне. Между прочим сказал: «Глубина чувств потрясающая и у нас забытая. Благородство души. Как-то очень тепло и необычайно открыто и чисто объясняетесь вы в любви».

Да, он написал изумительный романс Нины. Это лучше Глазуновского, только надо, чтобы пела его трагическая актриса. При обычном исполнении он пропадает. Меня он волнует предельно. Весь смысл «Маскарада» в одном этом романсе. Сильно. По-мужски. Глубоко...

17—21/V

Все финальные съемки прошли в чрезвычайном напряжении.

Материал хвалят по-прежнему.

Герасимов спокоен. Хочется и мне этого.

25/V

Последние дни в Ленинграде.

Съемки траурных сцен, с Неизвестным, Звездичем и финал.

Безумно волновался. Всю душу выворачивает.

Траур, креп, подсвечники именно в тех комнатах, где для меня прошла такая жизнь...

Как съемка, так все затихает само собою... Торжественная тишина... таинство...

Так, наверно, больше у меня не будет никогда! Не может такого быть... А как я хочу так жить в искусстве!

28/V

На заседании Правительственной комиссии по проведению Лермонтовского юбилея было предложено вместо концерта дать фильм «Маскарад».

А премьера пройдет опять без меня. Я в это время буду на гастролях театра в Ворошиловграде.

Вчера снимали бал.

Когда хорошо организованы съемки, сниматься одно удовольствие, тогда происходит разговор от самой сокровенной части души. А когда неурядицы мешают, я стараюсь не отдаваться им, жаль тратиться на ерунду, подобного мне ведь уж не пережить.

Изматываюсь, волнуюсь, плачу, как будто все, что происходит, происходит лично со мной, как будто моя судьба решается. Я уже перестал отличать, что мое, а что Арбенина. Признаться, иногда бывает тяжело не под силу.

Настроение, навеваемое романсом, необъяснимое. Мелодия берет моментально в полон, и перестаешь различать, где та грань, за которой кончается роль и начинается жизнь.

Громадное обаяние автора, громадное содержание событий, которые он разворачивает. Несчастные люди, попавшие в водоворот таких событий.

[5] В. В. Пушков — советский композитор, заслуженный деятель искусств РСФСР. (*Прим. ред.*).

По секрету — играя, я так ясно представил себе фигуры Пушкина и Лермонтова, вот так прижатых к колонне, одиноких и осмеянных, измордованных, а между тем стоящих на много голов выше этой толпы, видящих через эту толпу иное будущее своей Родины.

Стоят они и следят, как танцуют их «Натальи», как вокруг них плетется сеть, и не могут они разорвать ее, и знают, что будут они биться, будут трепетать в этих сетях, и так кончатся их жизни. А вальс — грустный, трагический и манящий. Я разнервничался, пришлось скрыться в темноту...

Как будто медленно, но верно начинаю сходить с ума.

1/VI

Так занят, так занят! Писать бы! Сколько интересного. Такое больше не повторится... Но голова в тумане, сплю все меньше и уже перестаю соображать, все забываю. Забываю даже поесть. Возвращаясь со съемки, обязательно иду пешком, хочется вдохнуть свежего воздуха.

Последние дни, мечемся от объекта к объекту. Добираем, доснимаем, переснимаем... это самые неприятные съемки...

После просмотра Эйхенбаум так хвалил меня, что просто неудобно стало перед товарищами.

А Герасимов мне:

— Ну, он вас изласкал совсем.

Отзыв вкратце:

— По-новому. Пленен. Огромная победа в трактовке и исполнении. Мужественно задуман и щедро представлен. Это человек, попытавшийся встать над обществом. Ушел из него и раздавлен им. Арбенин, Нина — две судьбы. Каждая со своей правдой. От куска к куску — это Лермонтов. Ушел от мелодраматичности. Это трагедия. Это реальная судьба. Я спокоен за судьбу произведения. Я утешен на старости лет. Восхищен. И приношу вам искреннюю благодарность. Мой низкий вам поклон. (...)

На меня материал произвел большее впечатление, чем на первых просмотрах, много исправлено, теперь все больше в ритме. Но есть целый ряд планов, по-моему, подлежащих пересъемке.

Успеть бы все сделать до отъезда.

7/VI

Пятого кончил все съемки.

Слепят материал, дадут последовательность, какую найдут нужно, выберут куски, которые им покажутся лучше... и пойдут крутить по Руси-матушке... И ты уж тут ни при чем, и от тебя больше ничего не зависит...

Группа простилась со мной как «с родным и дорогим человеком». Последний бокал шампанского выпили под тост С. А. Герасимова:

— Давайте не сдавать завоеванных позиций в «Маскараде», где мы приобщились к настоящему искусству, которое во многом помог нам понять Н. Д. М.

Я был ошарашен. Не ожидал, что моя работа будет расценена так высоко.

Проводы были знаменательные.

Это — счастье.

Фабрика обязательно хотела выписать меня на сдачу картины и на премьеру в Ленинград.

Ну вот, и вся история моя с «Маскарадом»!

Желаний приниматься за новую работу нет. Я пуст, как бочка, из которой выпито вино.

У меня больше нет ничего. Силы, желания, воли. Нервы, сердце — остались там.

Что из всего того, что истрачено мною, пойдет в прок и как все зазвучит, что было угадано, что нет, — сказать пока почти не могу. Ничего больше не понимаю.

К материалу уже безразличен и новые куски не могу отличить от старых, как не могу сказать, хорош этот или плох...

Расставаясь с ролью, грущу, что все прошло очень быстро и в угаре. В искусстве хочется жить долго и под конец — радоваться, что больше уже ничего нового не можешь прибавить к роли.

19/VI. Ворошиловград (гастроли театра).

В Ленинград послал телеграмму:

«Шлю моим дорогим остаток сил в помощь последним вашим усилиям. Желаю победы.

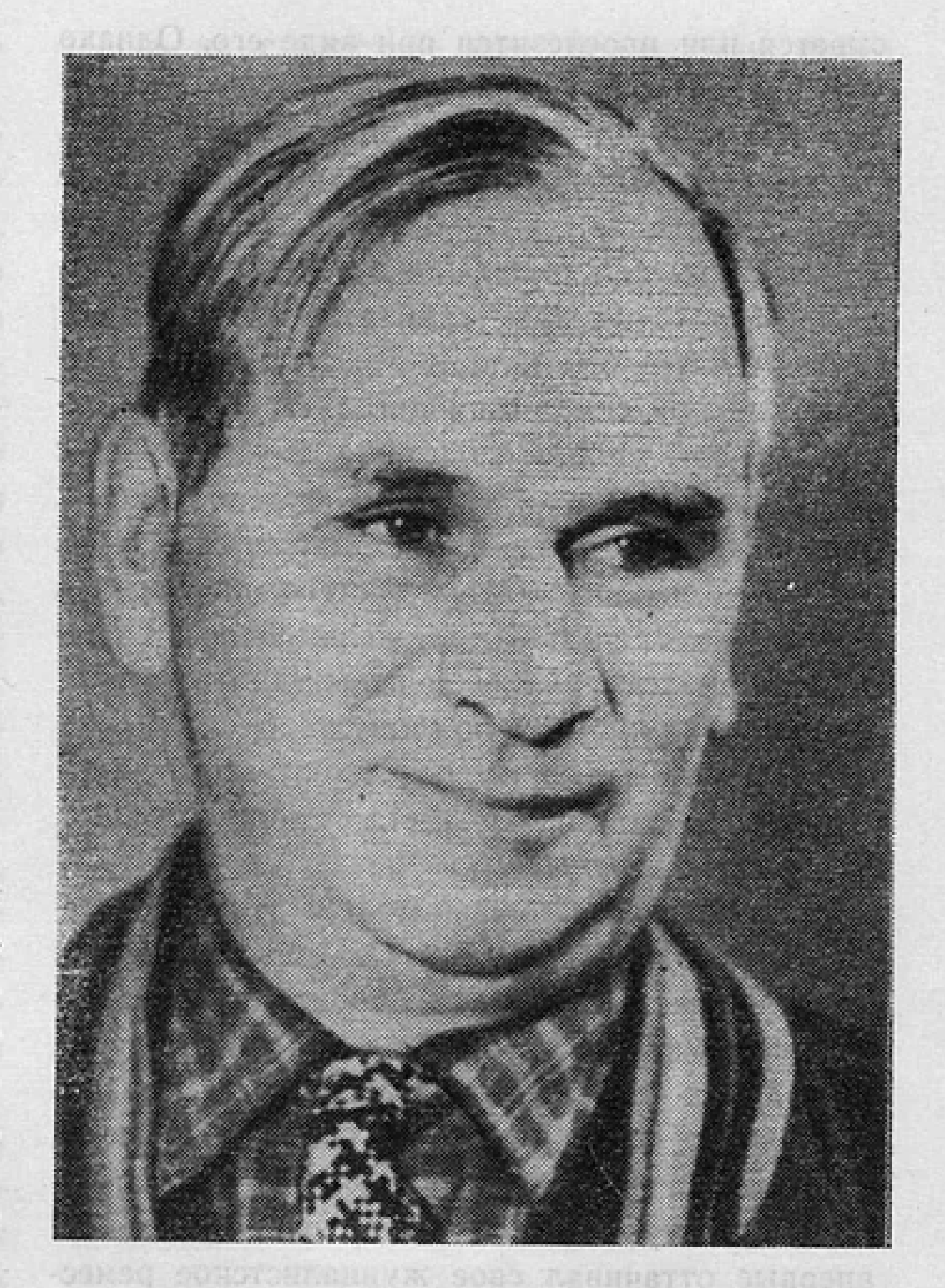
Весь с вами Мордвинов»

Публикация О. Мордвиновой

Сергей Юткевич

Завидую сам себе...

К 80-летию Е. И. Габриловича



В 20-е годы считалось естественным принадлежать к какой-нибудь группе, «школе» или просто «клану». Мы с Эйзенштейном числились по ГВЫРМу, то есть по Государственным Высшим Режиссерским Мастерским, значит, были «мейерхольдовцами». Вокруг нас кишели «таировцы», «фердинандовцы», пролеткультовцы, «форегтеровцы»; новое кино только начиналось, но уже вскоре появились «кулешовцы». В Петрограде хлопотали «радловцы», «фэксовцы» и загадочные «обереуты». В литературе было еще пестрее, чем на зрелищном фронте, старые школы умирали, на их месте возникали новые, вместо символистов, акмеистов, кубофутуристов рождались имажинисты, «серапионы», «лефовцы», центрофугисты и чуть позднее «налитпостовцы» и конструктивисты.

Евгений Габрилович тоже сначала принадлежал к «школе» из четырех человек — они назывались «экспрессионисты». Вождем считал себя Ипполит Соколов, впоследствии превратившийся в кинокритика. Тогда Соколов носил круглосуточно черные перчатки, боясь какой-то заразы, и писал нечто странное, что он сам считал стихами.

Там же начинали и Сергей Спасский и Борис Лапин (тогда тоже поэт). Габрилович стихов не писал, а публиковал «опыты экспрессионистической прозы». Но, кроме того, он замечательно играл на рояле, у него был такой импровизационный дар, что он быстро стал ведущим пианистом оркестра, который был модной новинкой и назывался «Джаз».

В этом неожиданном качестве Габрилович попал к Мейерхольду. Об этом периоде он сам написал в одном из своих первых рассказов. Так и тянет меня выписать целую страницу из новеллы «Мюрат» (помеченной 1929 годом), но я ограничусь лишь сокращенной цитатой:

«Летом 1926 года я ездил из города в город с театром Мейерхольда... Я играл на рояле в джазбанде в пьесе «Д. Е.» По мысли Всеволода Эмильевича, мы обязаны были греметь в первом акте, изображавшем палубу парохода. Актеры ругали нас. Они играли американских миллиардеров. Жара стояла нестерпимая. Но актеры надевали толщинки и шубы: каждый из актеров мечтал, что публика рас-

смеется или прослезится при виде его. Однако мучения актеров пропадали даром: мы — джазбанда — не давали публике ни смеяться, ни плакать. Мы били в барабаны, прыгали и пели...

Газеты ругали джазбанд... Рецензенты писали: «Уберите их или усадите за сцену».

Огорченные, мы шли к Мейерхольду. Великий Всеволод сидел в кабинете. Лаборанты окружали его. Они подсовывали ему бланки с выговорами и приказами. Мы прислонялись к притолоке. Всеволод поднимал наконец глаза. Он видел нас, прижатых к стене, он видел в руках у нас газеты, где шельмовалось бедствие, имя которому всем известно.

Он ударял кулаком по столу.

— Греметь! — приказывал он.

Мы выходили из кабинета просветленные. Вечером мы гремели...»

Так иронически заканчивается этот прелестный и правдивый рассказ. Он мог бы иметь и продолжение, потому что Габрилович не только гремел на рояле, он учился искусству на репетициях Мастера и яростно защищал его позиции на страницах маленького полемического журнала — «Афиша ТИМ», который выпускался Театром имени Мейерхольда. Там он впервые оттачивал свое журналистское ремесло, полемизируя с теориями Таирова, которые публиковались на страницах другого такого же маленького журнала «Семь дней МКТ», который издавал Московский Камерный театр.

Затем наступило то, что описал опять-таки сам Габрилович в книжке 1933 года «Прощание», описал искреннее и безжалостно:

«Потом революция взялась за меня. Она принялась скоблить с меня вздохи и слюни — волос за волосом, — и семь лет я орал от боли, которую нельзя передать.

И вот я вылечился. Я стал понятливее и умней. Я видел новый мир, который строили без сапог, и видел людей, которые стреляли в него из обрезов и пушек. Я видел все: поля, ликбезы, леса, коридоры, заводы. Я видел пробные выезды и кулацкие выстрелы. Я научился исследовать каждого гуманиста — с глазу на глаз, вплоть до прадеда. Я вылечился. Я стал человеком».

Годы первых пятилеток Габрилович колесил по стране, и не как безмолвный свидетель, а как посильный участник великих строек и классовых битв. Выходили тонкие книжки, мне запомнилось хорошее название одной из них: «Ошибки, дожди и свадьбы».

Прозаик искал и находил свой голос, но потом вдруг замолчал. А то, что он написал в середине 30-х годов, было киносценарием, названным «Последняя ночь» и поставленным Юлием Райзманом. Это произведение сразу вошло в классику советского киноискусства.

Начался новый Евгений Габрилович — кинодраматург, и мне уже не надо перечислять те фильмы, которые на памяти у следующих поколений. А, может быть, надо, ибо слишком коротка память у кинематографии, а то, что сделано в ней авторами сценариев, до сих пор оценивается по какому-то другому, заниженному по сравнению с литературой, счету.

Если бы все те советские люди и прежде всего наши современники, которых так талантливо описал Габрилович в своих сценариях, появились не на экране, а на страницах книг, то о них уже давно почтительно упоминали бы в диссертациях литературоведческих институтов и в журнальных обзорах, а сам автор числился бы, как принято выражаться, «в первых рядах нашей литературы».

Может быть, вы осведомлены больше меня, но я не сумею назвать такого советского прозаика, который так вдохновенно воссоздал образ В. И. Ленина и сумел без единой цитаты передать ход ленинской мысли в течение монолога, длящегося без перерыва полтора часа, как это с поразительной отвагой и тактом сделал Евгений Габрилович. Тираж фильма «Ленин в Польше» исчисляется миллионами наших и зарубежных читателей — да, да, я не обмолвился — мне так и хотелось назвать зрителей этого произведения Габриловича.

Еще живуча имеющая, к сожалению, глубокие корни плохая традиция считать профессию киносценариста полупочтенной по сравнению с званием «литератор» или «драматург».

А традиция эта питается не только разными полунаучными и во многом спорными теориями о примате «изобразительности» над «опи-

сательностью», но и простой неосведомленностью.

Как незыблемое правило, утверждается неполноценность киносценария, его «единичность» по сравнению с театральной пьесой, так как второй раз нельзя поставить фильм по тому же сценарию. Но это неправда. Даже самое приблизительное знакомство. с историей мировой (и, в частности, англосаксонской) кинодраматургии явственно доказывает, что при большой программе производства фильмов (не считая экранизации классики и заказов телевидения) неизбежен не только повтор тем, но и неоднократное обращение к имевшим успех сценариям.

Например, сценарий «Star is born» («Рождение звезды») был недавно поставлен (с небольшими модификациями) в четвертый (!) раз (с Барброй Стрейзанд в главной роли), «Прощайте, мистер Чипс!» осуществлен дважды (второй раз как мюзикл), детектив «39 ступенек» из репертуара Хичкока, «Первая полоса» Бена Хекта, «Дилижанс» Джона Форда уже появились в двух или трех вариантах.

Причем прошу учесть, что называю лишь то, что пришло сейчас на память, а мне придется заметить самому себе, что даже я, вроде как бы профессионал, в редких случаях могу вспомнить имена сценаристов и по инерции тоже ограничиваюсь лишь фамилиями режиссеров.

Вот так из года в год и продолжаем мы говорить с уважением только о кинематографе Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина; а, следовало бы узаконить раз и навсегда понятие: кинематограф Евгения Габриловича.

И, кстати, подумать о том, что его сценарии могут не только отлично читаться в полном собрании сочинений, но и должны возвращаться на экран в новой трактовке следующих поколений режиссеров. Тогда мы заново встретимся с «Машенькой», «Мечтой», «Коммунистом», «Последней осенью».

Пора наконец осознать, что перед нами большой и оригинальный писатель, со своим миром, кругом идей, стилем, писатель глубоко современный, новатор, чье влияние сказалось на стилистике всех режиссеров, работавших с ним.

Не только фильмы Ромма, Райзмана или автора этих строк были бы другими (не говорю хуже или лучше, а именно другими), но и успех таких более молодых режиссеров, как Авербах или Панфилов, неразрывно связан с прозой Габриловича. Тут же осмелюсь заметить, что хороший фильм «Объяснение в любви» все-таки не достигает уровня новеллы «Филиппок», лежащей в его основе, два первых фильма Панфилова, в которых он работал с Габриловичем, выгодно отличаются от третьего, ну, а напечатанная в первом номере нашего журнала новелла Евгения Иосифовича «Любовь» вообще принадлежит к шедеврам столь редкого у нас жанра «короткой» прозы.

Мне поэтому не столько хочется сегодня поздравить писателя с «трудным» рубежом 80-летия, сколько еще раз позавидовать самому себе за то, что выпала мне радость творческой и человеческой дружбы с художником столь высокого таланта, столь редкого обаяния и верности своему времени.

В. Дунский, Я. Фрид

Благодарность учителю

От редакции:

Алексей Яковлевич Каплер не прочтет эти строки, посвященные его семидесятипятилетию. В день, когда номер подписывался в печать, замечательный человек и драматург умер.

Знаменитым Алексей Каплер стал еще в 30-е годы, когда по экранам страны триумфально прошли «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Автору этих сценариев едва перевалило тогда за тридцать. Впрочем, в те

времена все мастера кино были молоды, нетерпеливы: они становились зрелыми художниками, минуя стадию ученичества. Да и сам кинематограф был очень молод.

А начинал А. Каплер, когда кино еще не вышло из младенческого возраста — только-только училось говорить. Он был актером (не у кого-нибудь, у Г. Козинцева и Л. Трауберга), ассистентом режиссера (не у какого-нибудь, а у самого А. Довженко). Но на роду ему было написано стать кинодраматургом, и он им стал в конце концов.

Кроме прославленной дилогии М. Ромма о Ленине, по сценариям А. Каплера поставлены были в разные годы «Три товарища» С. Тимошенко, «Шахтеры» С. Юткевича, «Котовский» А. Файнциммера, «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Две жизни» Л. Лукова и многие, многие другие. Все его произведения — будь то комедия, драма или историческая эпопея — наполнены юмором, добротой, человечностью.

Доброту и человечность проповедуем в искусстве мы все, но одно дело верить в эти прекрасные качества и говорить о них языком экрана, а другое — обладать ими в жизни. Алексей Яковлевич Каплер обладает. Именно это, а не только талант, всегда привлекало и привлекает к нему сердца. Мало у кого столько друзей, добрых приятелей и хороших знакомых, как у него. А лет пятнадцать назад их стало вдруг в миллионы раз больше: все телезрители Советского Союза сразу полюбили Ведущего «Кинопанорамы», оценили его незаурядную личность.

Мы, пишущие этот маленький панегирик, тоже вправе считать себя друзьями Алексея Яковлевича: во всяком случае, вот уже три десятка лет мы ощущаем на себе его дружеское внимание. Давным-давно, когда мы и не помышляли о работе в кино, он сказал со своей всегдашней веселой уверенностью: «Вы будете писать сценарии!». И когда это предсказание сбылось, сам отредактировал наш первый сценарий, сам отнес его на студию. Мы, по тщеславию, думали, что делает он это из особой симпатии к нам. Но очень скоро поняли, что просто стоим в бесконечной веренице тех, кого А. Каплер опекает, кому помогает.



Надо сказать, что А. Я. Каплер наделен прямо-таки вулканическим общественным темпераментом. Много лет и много сил отдал он решению трудной задачи: поднять авторитет сценарной профессии. Не все понимали, что речь идет не о мнимом престиже «кто в кино главный», — а прежде всего о повышении требовательности к сценарию, к писателю, работающему в кино.

Когда была создана Всесоюзная комиссия по кинодраматургии, ее первым председателем стал, конечно, А. Каплер. И именно его, одного из самых выдающихся кинописателей мира, выбрала своим вице-президентом Всемирная гильдия сценаристов. Достойно и уверенно А. Каплер представляет за рубежом советскую кинодраматургию.

Но и писать Алексей Яковлевич не перестал. Наоборот, пишет больше, чем прежде. Готовятся к печати книги Каплера, на «Мосфильме» в работе его новый, очень интересный сценарий.

Словом, семьдесят шестой год своей не всегда легкой, но всегда яркой жизни Алексей Каплер встречает так же, как встречал все прежние годовщины: в напряженной работе, в хлопотах и заботах о чужих киноделах, — которые для него никогда не были и не будут чужими.

Ал. Романов

Нет художника вне политики



Нельзя читать, не волнуясь, не задумываясь и не переживая, новую книгу Сергея Юткевича, которой он дал такое спокойное, отдающее академизмом название: «Модели политического кино» [1]. За каждой главой, некоторые из которых печатались в «Искусстве кино», за каждой строкой этой книги стоит Художник. Большой советский художник — коммунист, именно в этом своем качестве и снискавший мировое признание. Здесь — его пытливая, ищущая мысль, его горячее сердце, его творческий опыт, вместивший художественные ценности и полемический настрой активной жизни в кинематографическом искусстве на протяжении более чем пяти десятилетий.

Сорок четыре года назад, в январе 1935 года, выступая на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, С. Юткевич говорил, что он принадлежит «ко второму призыву в кинематографию».

«Второй призыв» — это конец 20-х и 30-е годы; это фильмы режиссеров нового поколения, идущих следом за «Броненосцем «Потемкин» и «Октябрем», «Матерью» и «Землей»: «Встречный» и «Чапаев», «Петербургская ночь» и «Депутат Балтики», «Окраина» и «Мы из Кронштадта», «Семеро смелых» и «Комсомольск», «Партийный билет» и первые картины о Ленине — ярко выраженные советские политические фильмы.

Как и художники «первого призыва», говорил С. Юткевич (к тому времени вместе с Фридрихом Эрмлером уже создавший «Встречного»), он пришел в кинематографию не для того, чтобы выбиться в «полководцы», но для того, чтобы «твое произведение, то, во что ты вложил свою душу, сердце и мозг, чтобы это произведение волновало миллионы людских умов и сердец» [2]. Уже тогда он размышлял о «пафосе утверждения» — необходимом качестве советского художника, которое является следствием «чувства слитности с авангардом страны, с рабочим классом, с партией», порождающего все остальные качества советского художника.

[1] Сергей Юткевич. Модели политического кино. М., «Искусство», 1978. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

[2] С. И. Юткевич. О киноискусстве. М., АН СССР, 1962, стр. 44.

Мне хотелось бы, сказал он тогда, чтобы «большинство фильмов, создаваемых советскими художниками, были бы фильмами о нашем «сегодня», а значит, и о нашем «завтра», фильмами, «в которых пафос побед был бы превалирующим»[3].

«Основные функции кинематографа, — утверждал он, — боевые политические функции»[4].

Этой идейно-художественной программе С. Юткевич верен всю жизнь. В его кинематографическом творчестве, несомненно, доминирует тема становления характера нового человека, проблема борьбы старого и нового в его сознании и поведении, утверждения и развития социалистических качеств личности. Высокая человечность его героев, их правдивость и типичность снискали его фильмам широкое признание зрителей теперь уже нескольких поколений. Вспомним крестьянского парня Петра из «Златых гор», старого русского рабочего Семена Бабченко из «Встречного», забойщика Матвея Бобылева из «Шахтеров» или солдата Ивана Шадрина из «Человека с ружьем», наконец, образ вождя революции в том же фильме — сила этих киногероев в их достоверности, жизненной убедительности, личном обаянии, в той сердечной теплоте, которую излучает в зрительный зал исторически и психологически правдивый образ.

Я хорошо помню выступление С. Юткевича на общегородском совещании московских кинематографистов в МГК КПСС в марте 1969 года. Без малого через 35 лет после выступления на Всесоюзном киносовещании режиссер так же страстно говорил о «целеустремленной партийности» нашего киноискусства, о его борьбе против «бесстыдного наступления буржуазной идеологии на принципы искусства». Он резко критиковал защитников «искусства, свободного от политики». Он говорил, что свое идейное и художественное оружие кинематографистам «надо держать в чистоте и смело продолжать поиски новых выразительных средств, которые позволили бы партии, как всегда, видеть в кинематографистах верных своих помощников».

---

[3] Там же, стр. 46.
[4] Там же, стр. 47.

Но разве не этим темам посвящены, не этими мыслями пронизаны все литературно-публицистические и научные труды С. Юткевича? Сколько людей благодаря им вошло в мир искусства, познало теорию кино! Каждое новое поколение кинематографистов среди своих настольных книг назовет блестящие работы С. Юткевича «Человек на экране» (1947), «Контрапункт режиссера» (1960), «О киноискусстве» (1962), «Разгадка поэзией» (1968), «Фильм о счастливом человеке» (в которую вошли и статьи Е. Габриловича, Г. Козинцева, А. Вайды, М. Блеймана, В. Шкловского, Е. Плажевского), «Франция — кадр за кадром» (1970), «Шекспир и кино» (1973), «Кино — это правда 24 кадра в секунду» (1974).

Новая книга С. Юткевича «Модели политического кино» имеет принципиальное значение для всего его теоретического, кинематографического и литературного творчества.

Автор открывает ее «Политическими ямбами» Юлиана Тувима:

Политика нашла мне дело,
Она (в ней цельность, живость, сила!)
Меня, как нить в иголку, вдела
И к жизни накрепко пришила.

С. Юткевич исходит из того, что всякий фильм как произведение искусства является прежде всего продуктом идеологии определенного класса. Именно поэтому, пишет он, каждый фильм в той или иной степени можно назвать политическим. Советская кинематография, утверждает Юткевич, «стала признанной родиной подлинно революционного политического фильма» (стр. 5).

«Ограниченная задача» — рассмотреть напластования различных идейных и эстетических тенденций в современной зарубежной кинематографии, чему посвящена бо́льшая часть книги, — дает автору возможность представить читателям отнюдь не ограниченную узкими рамками политических характеристик картину современной зарубежной кинематографии. В книге выпукло и ощутимо показано, что современное «политическое кино» в странах капитала отнюдь не однородно, что «в нем, как и на всяком плацдарме идеологической борьбы, сталкиваются мнения, взгляды, темпераменты, таланты» (стр. 6). Подробный анализ точно выб-

ранных фильмов разных стран дает впечатляющую картину не только их тематического и жанрового разнообразия, но и их главных политических, идейных и художественных тенденций, что является, несомненно, наиболее важной особенностью авторского исследования — публицистического, историко-теоретического.

Разящие аргументы и сокрушительную иронию найдут читатели в исследовании фильмов французского кинорежиссера Жана-Люка Годара с его провокационным тезисом об «однозначности» капитализма и социализма, с его постоянной политической программой антикоммунизма — «гибрида фантастики и полицейщины» (стр. 15).

С. Юткевич восстает против попыток вульгарно-фрейдистского, демонстративно произвольного истолкования исторических фактов, против намеренного искажения истории, как это делают, в частности, Андре Харрис и Ален де Седуи в фильме «Французы, если бы вы знали...» Разоблачая клевету и демагогию, он объясняет, почему в таких политических фильмах, как «Китаянка» Жана-Люка Годара, «ТНХ — 1138» Джорджа Лукаса, «Лед» Роберта Креймера, «Зет» и «Признание» Коста Гавроса (и в книге Алена Роб-Грийе «Проект для революции в Нью-Йорке»), революция предстает «в облике чудовищного нагромождения убийств, изнасилований, пыток и сексуальных извращений» (стр. 21).

Потомки Ивана Бабичева, задумавшего «заговор чувств», короля пошляков из повести Юрия Олеши «Зависть», все они, пишет С. Юткевич, «настойчиво и последовательно борются с социалистическими идеями, с коммунизмом, стараясь оболгать его и напугать человечество апокалипсическими видениями будущего, в котором воцарится тоталитаризм, опирающийся на всемогущую технику, полностью подчинившую себе человека» (стр. 19).

Особый интерес у читателей, несомненно, вызовет глава «Мистер Фридом проигрывает битву, или «Мистерия-буфф» по-американски», в которой подробно рассматривается творчество американского художника и кинематографиста Ульяма Клейна, в частности, его фильм «Мистер Фридом», который — по утверждению Юткевича — останется в анналах киноискусства как одна из моделей открыто антиимпериалистического политического фильма.

В этом фильме в целях критики так называемого «американизма», по словам автора, сделана попытка обратиться к средствам гротеска, памфлета, открыто агитационной сатиры, создать совершенно новую стилистику под влиянием комиксов, откуда Клейн заимствовал «тематические и мифологические упрощения», а также к «Мистерии-буфф» В. Маяковского.

Однако в фильме Клейна, отмечает С. Юткевич, несмотря на все его достоинства, есть неясности и идеологическая путаница. В иных сценах проступает лубочно упрощенная, но типично маоистская концепция о «сверхдержавах». Автор справедливо подчеркивает, что «любой, даже эпизодический персонаж в произведении, преследующем точную политическую цель», будучи обрисован даже совершенно схематично, условно или плакатно, обязан иметь адрес, то есть быть узнаваем (стр. 51—52). В фильме Клейна этого нет.

В главе «Необыкновенный фашизм-74» С. Юткевич, анализируя появившиеся в последние годы на Западе фильмы, гальванизирующие нацистскую идеологию, пишет о фактах, «свидетельствующих о неплохо организованной кампании по реабилитации фашизма» (стр. 106). Когда в нее включается кино, адресующееся уже не тысячам, а миллионам, — явление принимает угрожающий характер. С. Юткевич подробно пишет о фильме «Лакомб Люсьен» французского режиссера Луи Малля, для которого характерны весьма модные сегодня антигероизм и спекуляция на эротике и порнографии, о «Жабах» американца Джорджа Мак-Коуэна, где животные устранвают заговор против человеческой семьи, о «Ночном портье» итальянки Лилиан Кавани, тщательно и обдуманно перенесшей на экран любовь нацистского палача к сексуально извращенной женщине. Эти произведения справедливо оценены как проявление общего кризиса буржуазной идеологии, оценены страстным публицистом и тонким аналитиком.

Отдельная глава посвящена фильмам зна-

менитого испанского кинорежиссера Луиса Бунюэля, которого С. Юткевич характеризует как неустанного и жестокого обличителя буржуазии и ее морали, беспощадного критика и ненавистника кинематографических лженоваций. Подробно рассматриваются в книге картины «Виридиана», «Назарин», «Млечный Путь», «Скромное обаяние буржуазии». Этот последний фильм, созданный семидесятидвухлетним кинохудожником, С. Юткевич характеризует как «неожиданную по замыслу острейшую политическую притчу», как «опыт о буржуа», у которого, по словам одного из критиков фильма, «нет ни любопытства, ни желания понять окружающий его мир и сопоставить со своей жизнью» (стр. 130).

Художник, прокламирующий свою приверженность к политическому фильму, пишет С. Юткевич, должен искать в нем не конъюнктуру, а искусство. Подлинный политический фильм, доказывает он, должен синтезировать марксистское понимание хода истории с кинематографическим новаторством.

В этой связи в книге получает высокую оценку лента режиссера Теодора Ангелопулоса «Актеры» — яркий пример политического фильма, впитавшего в себя лучшие традиции прогрессивного кино и сочетающего их с новаторскими поисками в области стиля и жанра. Высоко оценивая бесспорные идейные и художественные достоинства фильма, С. Юткевич особо отмечает мужество режиссера — ведь весь фильм, за исключением одного эпизода, был задуман и снят во времена жестокой диктатуры «черных полковников» (стр. 162).

Всесторонне изучены история создания и содержание документального телевизионного фильма «Скорбь и сострадание» французского режиссера Марселя Офюльса. Необычайная политическая острота и злободневность этого фильма не сразу открыли ему дорогу на западногерманские и французские телевизионные экраны.

Глубокий анализ этого фильма позволяет С. Юткевичу сделать важный вывод о необходимости особо точной режиссерской организации материала документального политического фильма. Для режиссера такого фильма, как показывает опыт Офюльса, важно отказаться от однолинейного повествования, от расчета на «самоигральность» событийных кадров, по-новому их исследовать, усиливая эмоциональное напряжение путем динамичного монтажа хроникальных кадров с интервью, взятыми в разное время не только у «знаменитостей», но и у безвестных людей, словно бы извлеченных из толпы.

Настоящая режиссура в документальном кино, как свидетельствует опыт Офюльса, может «заставить смеяться или плакать зрителей и в этом виде политического фильма», если он построен по тем же законам повествования, с какими имеет дело каждый талантливый кинематографист. Однако, помимо высокого профессионализма, создателю такого фильма необходимы и «зрелость политика, и ответственность историка». Только в свете «марксистской перспективы», от которой ранее столь решительно отмежевывался Офюльс, и возможно «создание устойчивой модели политического документального фильма» (стр. 78). Это подтвердил его новый фильм — «Чувство утраты», который Юткевич характеризует как честный и волнующий документ большого политического и художественного значения.

Чтобы понять и объяснить наше Сегодня и заглянуть в Будущее, надо начинать, пишет С. Юткевич, «с изучения азов теории подлинно научного марксизма и опыта революционной практики масс, уже давно ведущих реальную борьбу за Будущее, освещенное идеями коммунизма» (стр. 27).

Принципиальное значение для творческих работников кино, в особенности для молодых кинематографистов, имеют рассеянные в тексте книги замечания выдающегося мастера нашего киноискусства о мировом кинематографическом процессе и его противоречиях. Так, в главе о некоторых важных особенностях стилистики фильма «Актеры» содержится весьма острое суждение о том, что в наши дни «...слишком много странствует по экранам мира фильмов, лишенных какой-либо режиссерской мысли, только более или менее грамотно пересказывающих сюжет сценария. Не меньше и картин, в которых постановочный замысел остается в

эмбриональном состоянии. Между тем эстетические взгляды художника нуждаются в последовательном проведении их до законченного предела» (стр. 157). Умение довести свой замысел до конца, напоминает С. Юткевич, — обязательное свойство настоящего художника.

Не менее важным представляется суждение С. Юткевича о том, что любой образ в любом политическом фильме должен отвечать духу времени. Говоря о «Мистерии-буфф», он справедливо замечает, что содержащийся в этом произведении навеянный библейскими легендами образ всемирного потопа, ассоциируемого с Революцией, не выдержал испытания временем. Вряд ли сегодня, пишет он, «райские искушения» для «нечистых» могли ограничиться идеями толстовского непротивления, гораздо опаснее выглядели бы мифы «общества потребления» и «нового капитализма». Сегодня Маяковский первым видоизменил бы образ, созданный им летом 1918 года. Выступая 25 февраля 1930 года на диспуте «Пути советской литературы», он говорил: «Художник обязан пересмотреть свои приемы, сделать громадный прыжок из прошлого в сегодняшний день. Мы пришли не для того, чтобы фотографировать мир, но для того, чтобы литературным орудием бороться за будущее. За перестройку мира. В этой борьбе мы используем все приемы. Все средства хороши, если помогают строительству социализма» (стр. 173).

В этой же связи нельзя не обратить внимание на глубокую убежденность автора в том, что многообразие форм, стилей, творческих индивидуальностей есть коренная черта, родовой признак искусства социалистического реализма. С. Юткевич напоминает, что Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин еще в немых фильмах создавали «поэтические, философские, лирические структуры, где судьбы народные скрещивались с глубоко интимными, личными размышлениями и поступками». Он приводит в пример «Землю» Довженко — эту «пантеистическую, глубоко народную поэму», в которой художник «показал, сколько чудес таится в новом искусстве, когда ищешь и раскрываешь его возможности» (стр. 129).

Наконец, нельзя не отметить высокую требовательность С. Юткевича к киноведению и критике, его настойчивое желание найти в них теоретическую глубину, добросовестность в исследовании предмета, принципиальность в оценках кинопроизведений. Он восстает против любых попыток некоторых советских и зарубежных исследователей смягчать, сглаживать, а то и просто скрывать враждебную нашей идеологии и нашему образу жизни сущность иных произведений именитых художников Запада, замалчивать их озлобленную антисоветскую направленность и тот политический и теоретический тупик, в который их завел азарт антисоветизма.

Большое впечатление оставляет и вторая, меньшая по объему, но не по значению, часть книги, названная автором своеобразно — «Маяковское кино». В ней речь идет не только, как скромно утверждает автор, о его личном опыте работы над фильмами по произведениям великого Маяковского, чье творчество неотделимо от политики. С. Юткевич, открывая читателю много нового, размышляет о силе и своеобразии драматургии великого поэта, оказавшей немалое влияние на становление политического театра во всех концах света, о ее народных истоках, идейной значительности и высокой художественности, о связанной с Маяковским традиции советского политического спектакля и фильма, о его новаторской природе.

«Баня» и «Клоп», приводит С. Юткевич суждение Луи Арагона, — это не только величайшие сатирические поэмы, но и значительнейшие театральные пьесы.

«Маяковский думал, работая над «Клопом», — пишет С. Юткевич, — что у него получится очередная «антиводочная агитка», а в результате он написал пьесу, про которую ее первый постановщик Всеволод Мейерхольд сказал: «Это произведение такое же значительное и великое, как в свое время «Горе уму» Грибоедова» (стр. 168).

Отдельные эпизоды и положения «Клопа» и «Бани» восходят к «Мещанину во дворянстве» и «Дон Жуану» Мольера, утверждает советский литературовед и критик В. Перцов в известном исследовании о Маяковском. Мож-

но пойти и дальше в аналогиях с французским классиком, писал он, «так как персонажи Маяковского выдерживают сравнение с Тартюфом и Гарпагоном, но Мейерхольд был трижды прав, когда поставил имя революционного поэта прежде всего рядом с Грибоедовым. Есть все основания говорить также и о глубоких связях драматургии Маяковского с трилогией Сухово-Кобылина и с теми особенностями творчества Гоголя, о которых писал в своей «Русской антологии» Томас Манн: «Со времен Гоголя русская литература комедийна, комедийна из-за своего реализма, от страдания и сострадания, по глубочайшей своей человечности, от сатирического своего отчаяния, да и просто по своей жизненной свежести: но гоголевский элемент комического присутствует неизменно в любом случае» (стр. 169).

Можно соглашаться или не соглашаться с таким определением сущности и характера нашей художественной литературы. Нельзя, однако, уклониться от закономерного вывода, что драматургию Маяковского питала национальная почва, условия послереволюционного развития нашего общества, его социалистическая идеология. Нельзя также не согласиться с С. Юткевичем, что новаторство драматургии великого поэта является неоспоримым фактом, что его пьесы доказали свою жизненность и что они «в той или иной мере повлияли на многие прогрессивные поиски современной драматургии — от Бертольта Брехта до самых разнообразных образных проявлений политического театра во всех концах света» (стр. 170).

Именно политического театра, отражающего «факты века».

Это обстоятельство и дало все основания С. Юткевичу резко и убедительно выступить против тенденциозного истолкования в зарубежной критической литературе пьесы «Клоп» и спектакля, поставленного им в 1955 году на сцене Московского театра Сатиры совместно с режиссером Валентином Плучеком, и дать отпор столь же тенденциозному истолкованию фильма «Маяковский смеется» С. Юткевича и А. Карановича по пьесе «Баня», где якобы изображено грядущее социалистическое общество — такой же стеклянный, механизированный, бездушный, бездуховный мир, как и мир капитализма. На самом деле спектакль о другом, и Юткевич очень убедительно и наглядно это выявляет.

Вниманию читателей предложено «нечто вроде дневника режиссера», в котором передан сложнейший процесс творческого истолкования произведений Маяковского. Здесь раскрыты содержание и цель авторского замысла, идейно-художественные принципы его воплощения на сцене и в кино, включая органическую необходимость, в соответствии с реалиями времени, не только постановочных, но и прямых изменений в самом авторском тексте.

Особая глава книги — «Что же такое коллаж?» — посвящена этой модной на Западе проблеме и содержит малоизвестный материал из истории современного искусства. Она, несомненно, будет прочитана с интересом, хотя представляется нам лишь косвенно связанной с генеральной темой книги. Конечно, имена кинематографистов, живописцев, графиков, поэтов, упоминаемых и щедро цитируемых в этой главе, неотделимы от имени Маяковского. Но, думается нам, не следовало бы так выделять коллажность — как определяющую черту революционной, новаторской драматургии Маяковского, получающую в наши дни достойное и все более глубокое теоретическое осмысление, в том числе и в трудах С. Юткевича, завершающего эту часть своей книги обоснованным утверждением, что драматургическое наследие Маяковского вооружило советских художников в борьбе за создание наступательного политического искусства.

Нет художника вне политики — этой мыслью проникнута книга «Модели политического кино». Именно такой вывод сделает и ее внимательный и вдумчивый читатель.

Глубокая и умная книга Сергея Юткевича анализирует — это необходимо особо подчеркнуть — те явления и направления политического кино, которые должны стать объектом дальнейших исследований. Исследований, которые так нужны уже сегодня, потребность в которых в еще большей степени проявит себя завтра.

Аркадий Ваксберг

Зигзаги фестивального марафона

Заметки с «Феста-79» в Белграде

На этом празднике нет никаких признаков празднества. Нет развлечений, экскурсий и шоу. Нет наград, ожидание которых создавало бы особую атмосферу фестиваля-соревнования. Нет встреч со «звездами», броскости туалетов, погонь за сенсационными снимками и редкими автографами. И все же белградский «Фест» вправе называться «Фестом»: это действительно праздник «десятой музы» — устроители киносмотра ставят своей целью показать здесь все лучшее, что создано за год в мировом киноискусстве.

Впрочем, «все лучшее» — понятие достаточно относительное. Каков критерий, позволивший отнести один фильм к числу лучших, а другой — оставить «за бортом»? Есть ли уверенность в том, что выбор был сделан точно?

Такой уверенности, разумеется, нет. Да, пожалуй, и быть не может. Лучшими принято считать те ленты, которые награждены на самых значительных и престижных конкурсных фестивалях. Но кто же не знает, что фестивальные программы порой формируются произвольно, а на распределение призов, случается, влияют факторы, весьма далекие от искусства!..

«Парад» призеров в рамках о д н о г о фестиваля подвергает эти фильмы новому строгому испытанию. Да, наград официальных на «Фесте» нет. Но зритель, внимательно следящий за фестивальной программой, не может не сравнивать фильмы, не соотносить их между собой. И тогда оказывается, что обладатели «золота» и «серебра», полученного на разных конкурсах, отнюдь не всегда соразмерны друг другу — по глубине мысли, по масштабу замысла, по артистизму. А главное — по принципиальной позиции, по отправной точке, с которой художник исследует сложные, подчас драматичные, явления жизни. И это лишний раз — наглядно и убедительно — подтверждает всю меру условности, которая заключена в таких привычных понятиях, как «призер», «лауреат», заведомо лишенных абсолютной ценности, несущих на себе печать известной случайности, а подчас и немалой доли субъективизма.

И все же примем условность, признаем этот критерий как один из возможных и в меру обоснованных. Учтем еще, что комиссия, составляющая программу «Феста», пользуется правом приглашать и н е награжденные фильмы, если только, по ее мнению, они достойны встать в ряд с лауреатами. Учтем и эту расширенную фестивальную платформу и взглянем под этим углом на богатый и пестрый экран «Феста», поставившего перед собой благородную, достойную цель: представить все лучшее, созданное за год в мировом кино и соответствующее (цитирую регламент «Феста») «духу и устремлениям нашей социалистической культуры».

Как обычно, на традиционный «Фест» в Белград собралось на этот раз 90 фильмов из 35 стран: призеры Канна и Карловых Вар, Западного Берлина и Сан-Себастьяна, Парижа, Мангейма, Локарно и других национальных и международных кинофестивалей. Фильмы, отмеченные строгими жюри, кинокритикой, поддержанные печатью, снискавшие славу новаторских



«Бошко Буха» (Югославия), режиссер Бранко Бауэр

(заслуженно или нет — вопрос другой), перспективных, экспериментальных.

Надо признать, что в целом программа дала четкое представление об основных тенденциях и общем идейно-эстетическом уровне «мирового кино-78», о творческом росте ведущих современных мастеров киноискусства. Но нельзя не признать и другого: в фестивальной программе явственно ощущались зияющие пустоты.

Так, по весьма скудной, искусственно обедненной подборке картин социалистического кинематографа с трудом и лишь приблизительно можно было судить о процессах, которые происходят, скажем, в кино Венгрии, Польши или Болгарии, об их реальном вкладе в мировую кинопродукцию года. Да и советское кино, представленное несколькими фильмами («Отец Сергий», «Белый Бим Черное ухо», «Городок Анара», «Мой ласковый и нежный зверь»), заслуженно получившими признание не только у нашего, но и у зарубежного зрителя, тоже не показало на «Фесте» всех своих истинных достижений, поскольку составители программы явно поскупились на «квоту» для национальных советских кинематографий (исключая Грузию), без которых трудно представить себе мировой экран.

Их не так уж много было на «Фесте» — фильмов, отражающих н а ш мир, н а ш у эстетику, н а ш у мораль. Но они неизменно вызывали к себе массовый зрительский интерес и благодарную реакцию переполненных залов.

Я видел, как на вечернем просмотре, окончившемся далеко за полночь, огромный зал Дома профсоюзов, не «потеряв» до конца сеанса ни единого зрителя, следил за судьбой четвероногого героя «Белого Бима...» — люди плакали и не стыдились своих слез, ибо платки у глаз говорили не о сентиментальности, а об ощущении бесконечной ценности всего живого...

Я видел, с каким напряжением и чуткостью воспринимались мысли и образы Льва Толстого, перенесенные на экран Игорем Таланкиным («Отец Сергий»). Как весело смеялся зал над истинно народной грузинской притчей «Городок Анара», озорно и смело поставленной Ираклием Квирикадзе. Какой отзвук нашли у зрителей изящная и добрая комедия признанного мастера чехословацкого кино Олдржиха Липского «Адель еще не ужинала» или трогательный, глубоко человечный болгарский фильм Ивана Ничева «Звезды в волосах, слезы в глазах». С каким интересом смотрели горькую историческую картину венгра Кароя Макка «Ночь невинности в публичном доме», за фривольным названием которой скрывается социальная драма. Как серьезно и вдумчиво воспринималась лента Анджея Вайды «Человек из мрамора», исследующая сложные и неоднозначные явления начального этапа построения социализма в Польше.

С полным основанием к ряду этих общественно значимых и талантливо сделанных картин следует добавить и новый югославский фильм режиссера Бранко Бауэра «Бошко Буха», премьера которого состоялась в рамках фестиваля,— фильм, возвращающий нас к одной из славных страниц летописи антифашистской борьбы в Югославии.

Это рассказ о детстве, опаленном войной, о «сыновьях полка по-югославски» — детях, став-

«Отец Сергий» (СССР), режиссер Игорь Таланкин



ших партизанами и совершивших совсем не детские подвиги, участвуя во всенародном сопротивлении поработителям. В обширной галерее картин о войне, созданных югославскими кинематографистами, картин реалистических, масштабных, впечатляющих, «Бошко Буха» займет свое место. Стилистика ленты поначалу кажется несколько наивной, краски — слишком полярными, но это говорит, думаю, вовсе не о бедности режиссерской палитры, а о потребности подчинить задачи эстетические задачам исторического исследования: нарочито «плакатный» авторский почерк соответствует здесь той «фактуре», которая присутствует на экране. Он скупо и точно передает трагизм и романтику времени, когда полутонов не было и в самой жизни, когда черное было только черным, а красное — только красным...

Об успехе картин, представлявших на «Фесте» социалистические кинематографии, свидетельствовали не одни лишь переполненные залы и горячие овации, но и неофициальный зачет баллов, которые выставляли им журналисты и критики: итоги этого голосования ежедневно появлялись в фестивальном бюллетене. С первого до последнего дня почетные места занимали фильмы Советского Союза, Чехословакии, Польши. Можно было бы и не придавать особого значения результатам этой «классификации для узкого круга», не будь конкурентами социалистических фильмов произведения, созданные первоклассными мастерами современного западного кино: на «Фесте» демонстрировались последние работы Бергмана, Сауры, Эшби, Скорсезе, Берланги, Шеффнера, Феррери, Шаброля, Сотэ, Сена, Девилля, Ошимы, Хауффа, Ольми, Мазурского, Брукса, Спилберга и других.

О многих фильмах «Феста» уже подробно писалось — ведь они ранее побывали, повторим это, в Карловых Варах, Канне, Западном Берлине... О других еще будет немало написано: такие значительные произведения, как «Осенняя соната» Ингмара Бергмана, «Завязанные глаза» Карлоса Сауры или «Аламбристы» Роберта Янга, заслуживают подробного анализа. Мне же хочется поделиться тем о б щ и м впечатлением, которое возникает после просмотра более чем сорока лент подряд (это, увы, лишь половина программы — увидеть все



«Белый Бим Черное ухо» (СССР), режиссер Станислав Ростоцкий

было практически невозможно), создающих представительную панораму современной западной кинематографии, ее поисков, потерь и устремлений.

Сосредоточить внимание именно на фильмах западных стран побуждает не только фактор арифметический: этих картин на «Фесте» было много больше, чем произведений социалистического киноискусства. Стоит учесть и то немаловажное обстоятельство, что наши ленты и работы наших друзей мы знаем гораздо лучше. Важно, думается, исследовать наиболее характерные тенденции в сегодняшнем западном кино, так или иначе отражающем глубокий кризис общества, в условиях которого это кино существует.

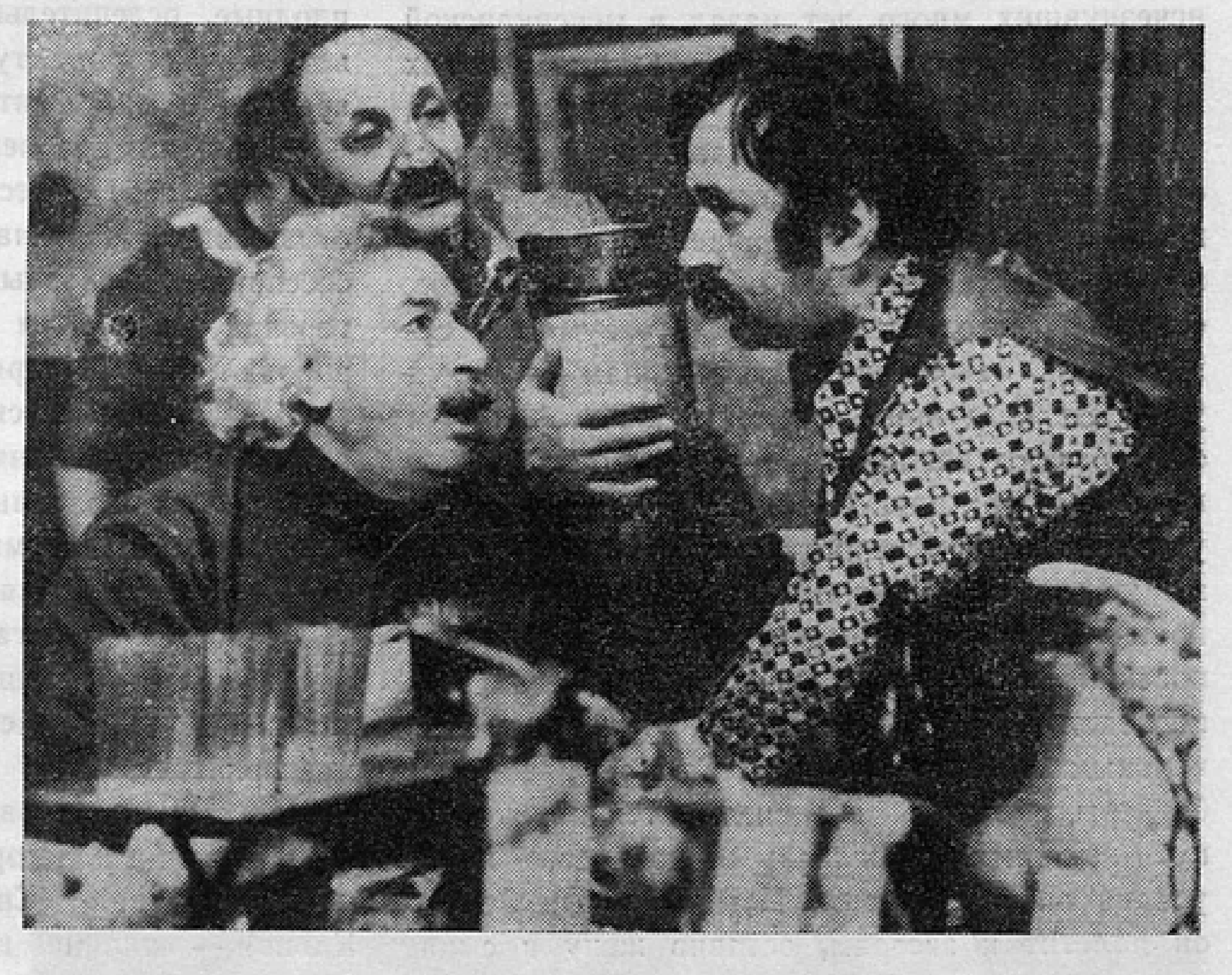
Что в первую очередь волнует честных, граждански мыслящих художников, разделенных границами и расстояниями, художников, чьи общественные позиции порой далеко не тождественны, а принадлежность к различным «школам» для всех очевидна? Какая тема тревожно звучит в их картинах, отличающихся ярко выраженной авторской индивидуальностью, лица необщим выраженьем? Есть ли такая тема? Не плод ли она критического воображения?

Если бы все произведения, о которых пойдет речь ниже, довелось увидеть не сразу, одно за другим, то, возможно, наличие этой темы, как бы переходящей из фильма в фильм, и не бросилось бы в глаза с такой резкостью и определенностью. Но тут она очевидна, и невозможно отделаться от впечатления, будто создана огромная трагическая фреска, к которой приложили руку разные мастера. Тема эта — ужасающее одиночество и душевная пустота, фатальная обреченность на пожизненную тоску, невозможность найти самого себя и рассчитывать на близость с себе подобными.

Идет фильм за фильмом, меняются сюжеты, страны, характеры, интерьеры — неизменно звучит мотив безысходности, звучит тем драматичней, чем роскошнее внешний декор, обрамляющий пустую, никчемную жизнь...

И тут, думаю, уместно сказать об одном из самых оптимистичных фильмов фестивальной программы (напомню, что сейчас я имею в виду ее «западную часть»), которым, если и случайно, то весьма символично, фактически от-

«Городок Анара» (СССР), режиссер Ираклий Квирикадзе



крылся «Фест-79». Слово «оптимистичных» можно было бы поставить в кавычки, но делать этого не стоит, фильм действительно оптимистичен — в том смысле, что сулит хоть какие-то перспективы и вселяет надежды. Что это за надежды и перспективы — вопрос другой. Я имею в виду нашумевший еще до выхода на экран супербоевик американца Стивена Спилберга «Контакт: ступень третья», хотя и не получивший международных наград, но удостоенный у себя на родине трех «Оскаров». В отличие от «Звездных войн» или «Супермена», картина эта отнюдь не раздутый до «эпических» масштабов заурядный комикс в жанре псевдонаучной фантастики. Замах тут на нечто гораздо большее. Даже не на большее — на большое: взяв «за основу» вполне допустимую гипотезу, авторы вознамерились создать захватывающее зрелище, поднимающее если и не социальные, то, во всяком случае, нравственно-психологические вопросы, которые сегодня тревожат многих...

Название у фильма вполне научное: оно использует терминологию уфологов (специалистов по НЛО), представителей едва ли не самой юной и самой таинственной из наук, занимающейся проблемами внеземных цивилизаций. Контактами «первой ступени» принято называть контакты с инопланетянами, о которых свидетель только слышал, «вторая ступень» — контакты, которые наблюдал. Контакт «третьей ступени» — это, соответственно, тот, который свидетель имел лично.

Модная тема, безошибочная ставка на кассовый успех... Но нет, автор «Челюстей» ориентируется отнюдь не на примитивный интерес падкого до сенсаций зрителя. И меньше всего стремится дать ему, пусть даже и не достоверную, но как бы научную информацию. Он делает ставку на другие слабости массового зрителя: на его психологическую усталость, сентиментальность, тоску по «хорошим новостям». Но главное — на ожидание чуда, которое позволит разрешить все менее разрешимые, все более тупиковые проблемы этого безумного, безумного, безумного мира...

И чудо происходит; космический корабль возвращает на Землю «американских мальчиков» — сохранивших молодость и обретших «звездный» опыт военных пилотов, бесследно

исчезнувших много лет назад в мексиканской пустыне. Они побывали «там», в таинственных высях, и вернулись к «нам» — не для того же, конечно, чтобы просто поведать о своих одиссеях. Они имели возможность познать совершенную технику, в сравнении с которой земная кажется наивной и жалкой, а главное, совершенные отношения между разумными существами, отношения, которые нам — укор и урок. Не бездушные математические формулы оказываются космическим языком, объединяющим разные цивилизации, но — музыка и улыбки. И не обученных по последнему слову земной техники военных астронавтов берут пришельцы с собой в звездные дали, а «обыкновенного» человека, сохранившего чистоту непосредственности и приверженность патриархальным семейным устоям. Это он преодолел барьеры, которые воздвигли технократы на пути землян к пришельцам из космоса,— и его усилия вознаграждены. Истинный сын Земли, он полетит к звездам, оставив жену и сына, которых ничуть не страшит эта разлука. На годы? На десятилетия? Имеет ли это значение?! Ведь впереди — вечность!

В этом фильме, тяготеющем к достоверности обыденного (чему немало способствует присутствие на экране Ричарда Дрейфуса и Франсуа Трюффо, нарочито «заземляющих» своих героев), явственно звучит старый, но обретающий современные формы мотив «звездного» мессианства. Рушится последняя ставка измученного и изверившегося человечества — ставка на земную науку и технику, способные преобразовать и усовершенствовать мир. Но это не значит, что все потеряно. Вовсе не значит! Оттуда, с небес, к нам протягивают руки братья по разуму, оттуда несут нам гармонию звуков, благородство и чистоту. Мелкая суета земных страстей и распрей отступает перед немыслимым совершенством далеких цивилизаций, которым отнюдь не безразлична наша судьба и которые когда-нибудь (в уже обозримом будущем?) вернутся вновь и «все уладят».

Такова — в самых общих чертах — философия этого любопытного фильма, ненавязчиво вселяющего розовые надежды. Красиво бесплодные, ослепительно пустые, уводящие от вечных и остро актуальных проблем нашего времени в мир фантомов и призраков.

А сами эти проблемы властно и веско напоминали о себе с фестивального экрана, найдя отражение в картинах честных и бесчестных, бесспорных и спорных, в картинах с ясной авторской позицией и в тех, где экран демонстрировал свою растерянность перед сложностью проблем, которые искусство призвано исследовать, осмыслить, понять.

Призвано. Но осмысляет ли? Дает ли пищу для серьезных размышлений? Позволяет ли человеку утвердиться в жизни, обрести чувство уверенности? Помогает ли ему ответить на множество сложнейших вопросов, которые ставит перед ним действительность, или только подчеркивает тщету усилий каждого, кто пытается в них разобраться?

Удручающа аллегория Марко Феррери «Прощай, мужчина!» (Специальный приз жюри в Канне) — отчаяние героя рядом с допотопным чудовищем, улегшимся среди пустыни на фоне размытых туманом небоскребов. Весело резвится на поросших шерстью исполинских его телесах единственное привлекательное существо — крохотная обезьянка. Впрочем, и ей суждено стать добычей крыс, разведенных людьми.

Мысль не бог весть какая оригинальная — с ней встречались мы многократно: цивилизация гибнет, все живое обречено. В холодной и мрачной пустыне мечется человек, тщетно ожидая спасения. Человек, настолько утративший свою сущность, что даже не в состоянии быть отцом, то есть, если следовать стилистике этого фильма, — продолжить род человеческий.

Впрочем, сам режиссер, после его знаменитой «Большой жратвы», снискавший репутацию эпатирующего публику скандалиста, с такой трактовкой решительно не согласен. На одной из пресс-конференций он сказал, что «конец одной какой-то цивилизации не есть вообще конец человечества». В качестве аргумента он сослался на финальный кадр своей картины, где показан вовсе не обглоданный крысами труп обезьяны, а идиллистическая сценка: юная жен-

«Адель еще не ужинала» (Чехословакия), режиссер Олдржих Липский



щина у кромки прибоя играет с ребенком.

Но может ли внешне благополучный финал, не вытекающий органично из фильма, совсем иного по настроению, что-либо изменить в этой безысходно печальной притче?

Холодные, умозрительные абстракции не в состоянии пробудить ни добрых чувств, ни протеста против несправедливости, ни мысли о непреходящих человеческих ценностях. Тупик — такова реальная безотрадная и жестокая финальная «кода» этой странной ленты, где расплывчато намеченный критический пафос почти полностью теряет свою остроту из-за очевидного нежелания поверить в наличие каких-либо сил, способных дать заблудшему, растерявшемуся человеку реальную, а не иллюзорную перспективу.

Есть, как мне кажется, глубокая внутренняя связь между картиной Марко Феррери и ничего на первый взгляд не имеющей с нею общего сатирой Роберта Олтмэна «Свадьба» — разоблачением слащавого до приторности, ошеломительно шикарного фасада, за которым все то же: драма и безысходность. Точно выверенная партитура этого фильма, созданная уверенной рукой автора «Нэшвила» и «М. А. С. Н.», позволила отличному актерскому ансамблю — Кэрол Барнет (приз за лучшую женскую роль в Сан-Себастьяне), Витторио Гассману, Миа Ферроу, Лилиан Гиш, Джеральдине Чаплин и другим — создать зловещую феерию масок, лихо пьющих, жрущих, поющих, предающихся любовным утехам, резвящихся, беззаботно отплясывающих... на

самом краю могилы. Подвенечная фата и белое платье — извечный символ непорочности — не более чем издевательская метафора, обнажающая фарисейство и лживость общества, где видимость и сущность находятся друг с другом в кричащем противоречии.

В безумном карнавале восковых фигур, ликующих по-соседству с трупом и повязанных, как условиями игры, общей тайной его присутствия, мы не найдем ни одного персонажа, у которого показная жизнь соответствовала бы истинной, которому не надо было бы скрывать — не то что от окружающих, но и от самого себя — свое реальное бытие. Отточенный скальпель Роберта Олтмэна не может вырезать метастазы, проникшие во все сферы обреченного общества. Художник лишь ставит диагноз. Но за этим диагнозом — не злорадство, а боль. Боль человека, страдающего за свою страну и делающего то главное, что он может и должен делать: говорить правду. Эта боль, присутствующая едва ли не в каждом кадре, и сообщает фильму ту меру человечности, которой так не хватает умозрительно холодной и желчной притче Феррери и вообще всем лентам, где авторы, взяв на себя роль судей, бесстрастно, «со стороны», выносят приговор не столько общественным институтам, сколько людям, страдающим от них.

●

Критика уже отметила, что лучшие фильмы прошлого года, созданные в разных странах, по некоей странной случайности были посвящены женщине: ее проблемам, ее заботам, ее драмам. «Женская тема» заметно вышла вперед, оттеснив тему войны, космоса и катастроф.

Впрочем, случайно ли это? И так ли уж странно? Только ли «год женщины» был во всем этом «повинен», только ли он «навел» одновременно многих режиссеров на различные грани темы острой и трудной?

Вопросы заведомо риторичны. Будем справедливы: социологи гораздо раньше заметили, сколь горька (и с каждым годом все горше!) участь женщины, подвергающейся двойному, тройному социальному гнету. Кое-как решив одни проблемы (например, предоставив женщине избирательные и некоторые трудовые права, «демократичное» общество воздвигло пред нею множество новых, опутав ее кандалами, которые невозможно сбросить без кардинальных политических и экономических перемен.

Кино еще только подходит к этому сложному узлу нерешенных вопросов, лишь нащупывает самые болевые точки. Поиск идет робко, не всегда на самых главных направлениях, — но все же идет. Новый фильм американского режиссера Поля Мазурского «Незамужняя женщина» вносит в него свой вклад.

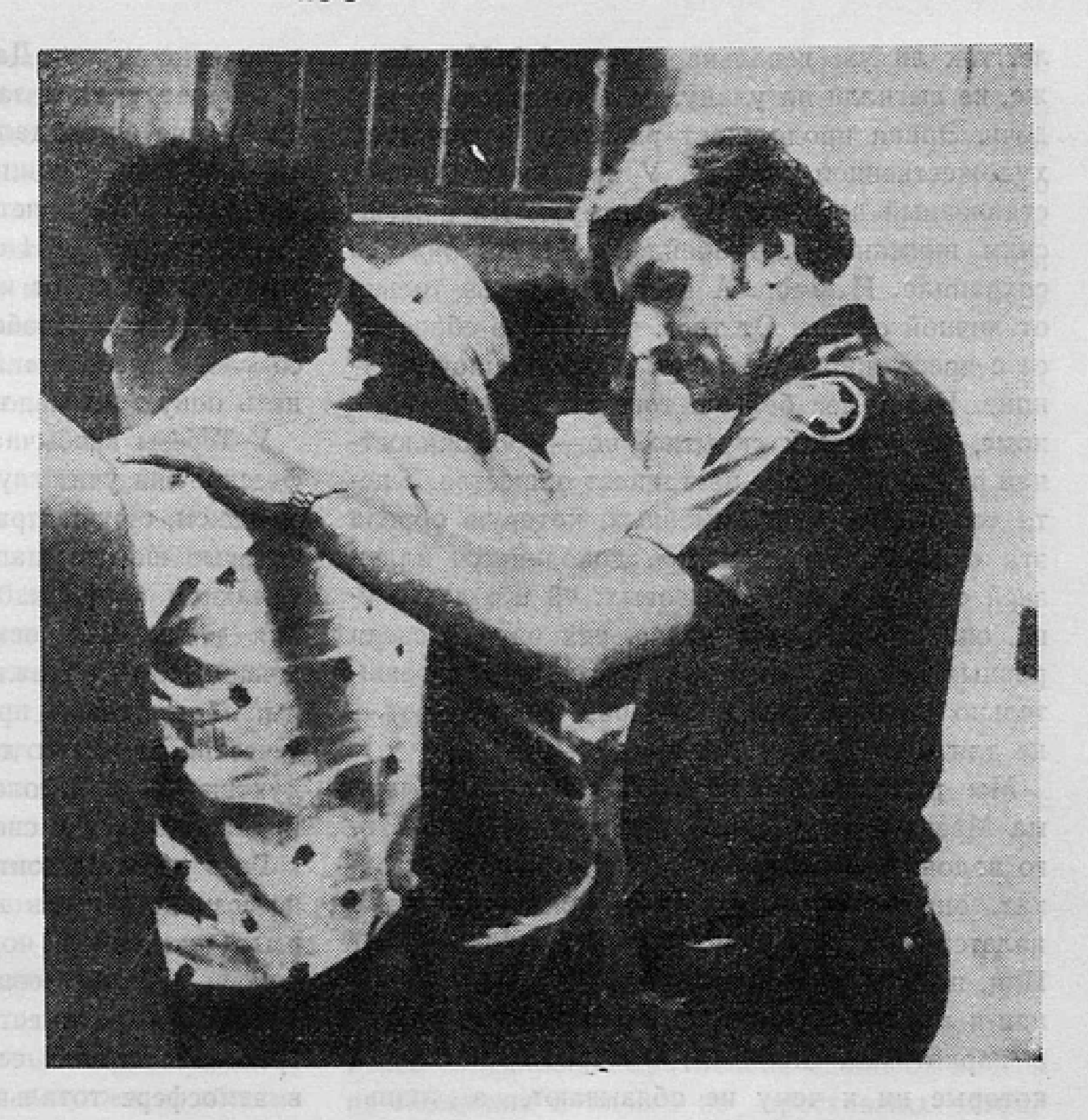
Режиссера этого мы знаем довольно плохо. А если по правде — почти не знаем. В свои 49 лет он поставил шесть фильмов (в том числе «Алекс в стране чудес», «Гарри и Тонто»), лучшие из которых создали ему доброе имя и репутацию «американского Чехова». Последнее, конечно, и чрезмерно, и неточно, но невозможно усомниться, что перед нами художник искренний, неравнодушный.

«Открытый» некогда Стэнли Кубриком в Бруклинском колледже, он начал как актер, сыграв главную роль в его фильме «Страх и страсть». Но актерская карьера не пленила Мазурского, он предпочел зарабатывать деньги как официант в ночном кабаре и писать сатирические миниатюры. Прошло немало лет, прежде чем он нашел себя в режиссуре, сняв «Боб и Кэрол и Тэд и Алиса». Заметным явлением в американском кино стал его отчасти автобиографический фильм «Следующая остановка «Гринвич Вилидж». И вот теперь — «Незамужняя женщина»; главную роль сыграла Джил Клейберг, получив за нее приз в Канне.

Счастливая свадьба — традиционный хэппиэнд многих сотен голливудских лент — осталась для героев «Незамужней женщины» где-то далеко за кадром, в прошлом. Они женаты уже много лет. Прекрасно живут. У них дочь, уютный дом, комфорт, достаток. У них друзья — такие же, как они сами, добропорядочные и прилежные семейные люди. Обычная жизнь среднего — очень среднего! — буржуа.

Впрочем, мы этого не видим. Только потом, по каким-то штрихам и черточкам, догадываемся, каким он был, мир их повседневно-

«Аламбристы» (США), режиссер Роберт Янг



сти: размеренным, благополучным и скучным. И вот он рухнул. Внезапно и — сразу. Случилось это в первых же кадрах: муж сообщает Эрике, что любит другую.

Сюжет, использованный множество раз. Из него могла бы родиться мелодрама. Сентиментальная драма. Драма психологическая. Получилась драма социальная. Собственно, именно таковой она и была задумана. Герои Мазурского (не только, кстати сказать, в этом фильме) живут в узком мирке семейных проблем, в том замкнутом круге потребительских интересов, где цель — немудреное «личное счастье» и маленькие радости семейной жизни: болтовня ни о чем с друзьями за стойкой бара, развлекательная телепрограмма, прогулка за город на уикэнд, популярный диск вошедшего в моду певца — под его шлягер так приятно потягивать виски...

Однако верность жизненной правде в мелких, но точно найденных деталях, реалистически воспроизведенные условия жизни буржуазно-мещанской среды, к которой принадлежит героиня, превратили драму психологическую именно в социальную драму. Ибо Эрике пришлось столкнуться с проблемами, о которых она и не подозревала. С барьерами, которые общество, устроенное для удобства мужчин, воздвигает перед «свободной» женщиной, попытавшейся утвердиться как полноценная, самостоятельная личность.

Эти барьеры — в виде мелких условностей, стереотипов общественного мнения, чувства нестабильности и незащищенности, непрерывного подчеркивания «неполноценности» и «второсортности» оставленной жены — воспринимаются тем острее, чем благополучнее (внешне!) складывается жизнь героини. Ну в самом де-

ле, так ли уж печальна ее судьба? Не убили же, не выгнали на улицу, не обездолили. С ней дочь. Эрика продолжает работать в солидной художественной галерее. У нее прекрасно обставленный дом, она не бедствует. Да и мужским вниманием не обойдена. И достоинство сохранила. И юмор. А несчастна — не только от личной обиды. От того, что жизнь сбросила ее с престижного места на общественной лестнице. Нет у нее больше того стандартного реноме, на котором скрытно, но — с безжалостной решительностью настаивает общество. Тщета «свободы» от уз семейных, которую обрела эта «свободная женщина», дополняется иллюзией свободы от уз правовых: ей все дозволено, она на все имеет право, она равная среди равных... Но, в сущности, она не может решительно ничего: мир, в котором она живет,— не для «свободных» женщин.

Мы расстаемся с Эрикой, героиней фильма Мазурского, посреди бушующего городского водоворота: держа огромную картину в руках, она мучительно сопротивляется порывам налетевшего ветра. Устоит ли? Выдержит? Или, надломленная, потерявшая себя, униженная и лишенная перспективы, она найдет выход в наркотиках, алкоголе, в «простоте» связей, которые ни к чему не обязывают, а лишь позволяют забыться?

Вопросы эти — отнюдь не праздные. Другие фильмы фестивального экрана в какой-то мере отвечали на них, с неравной мерой таланта и художественной убедительности показывая по сути одно и то же, только повернутое к нам разными гранями. Особенно примечательной в этом ряду мне показалась новая картина одного из ветеранов американского кино Ричарда Брукса, автора фильмов «Братья Карамазовы», «Сладкоголосая птица юности», «Хладнокровно», «Хэппи-энд» и еще добрых двух десятков лент, заслуженно создавших ему репутацию «крепкого профессионала».

«В поисках мистера Гудбара» — так называется последняя работа Брукса, экранизация нашумевшего в недавнем прошлом романа Юдит Росснер. Это тоже фильм о женской судьбе. Точнее — о судьбе совсем юной девушки, только вступившей в жизнь. Терезе (ее великолепно играет Дайана Кейтон, получившая у себя на родине за эту роль «Золотой глобус») еще очень далеко до проблем Эрики из «Незамужней женщины», о семейных «путах» она и не помышляет, ей бы вырваться из-под опеки родителей. И она вырывается, уходит из дома, чтобы ни от кого не зависеть. Ради иллюзорной этой свободы она даже рвет связь со своим учителем Мартином: если уж начинать новую жизнь, то — «с нуля»!

У Терезы необычная и благороднейшая профессия: она учит глухонемых детей. Учит с увлечением, ощущая радость от маленьких побед, которые шаг за шагом одерживает на своем гуманном поприще. Она вообще явно создана для дела, для осмысленной, созидательной жизни. Но ее подавляет гнет среды, нравы среды, образ жизни, при котором истинные человеческие ценности достойны насмешки, а бездуховность и патология считаются признаком приобщенности к своему кругу.

Весь ужас состоит в том, что Тереза отлично сознает дикость этих извращенных «моральных» принципов, но, заверстанная в устоявшуюся систему социальных, межличностных отношений, не имеет сил им противостоять. И среда засасывает ее, вынуждая существовать в атмосфере тотальной разобщенности, духовной пустоты и безотрадного одиночества — на фоне всеобщего натужного веселья, которое наводит лишь смертную тоску.

Какого мистера Гудбара ищут герои этого фильма? Где ведут они его «поиск»? Мистер Гудбар — это всего-навсего «синяя птица», которая должна принести счастье. Но ведь такое случается только в сказках...

...Секс, наркотики, одуряющие ритмы музыкального хаоса лишь окончательно выхолащивают душу персонажей этой ленты; еще яснее проступает их бессилие, неспособность найти хоть какое-то удовлетворение, хоть какой-то душевный покой. Можно ли убежать от самого себя? И нож безумца, садистически кромсающий потянувшееся к нему существо, закономерно завершает «поиск», заведомо обреченный на катастрофу.

За что он расправился с нею, этот маньяк и садист? Только ли за то, что своей откры-

тостью, теплотой, потребностью пробудить в нем человечное Тереза подчеркнула его духовное, да и физическое, уродство? Нет, это еще и звериная реакция извращенности, в худших ее формах, на проявления естественности и доброты, на стремление личности сохранить самое себя и не поддаться массовому психозу. Инстинктивно выплеснувшаяся злоба бессильной жертвы социальных условий, адресованная тому, кто этим условиям сопротивляется и сам стать жертвой не хочет.

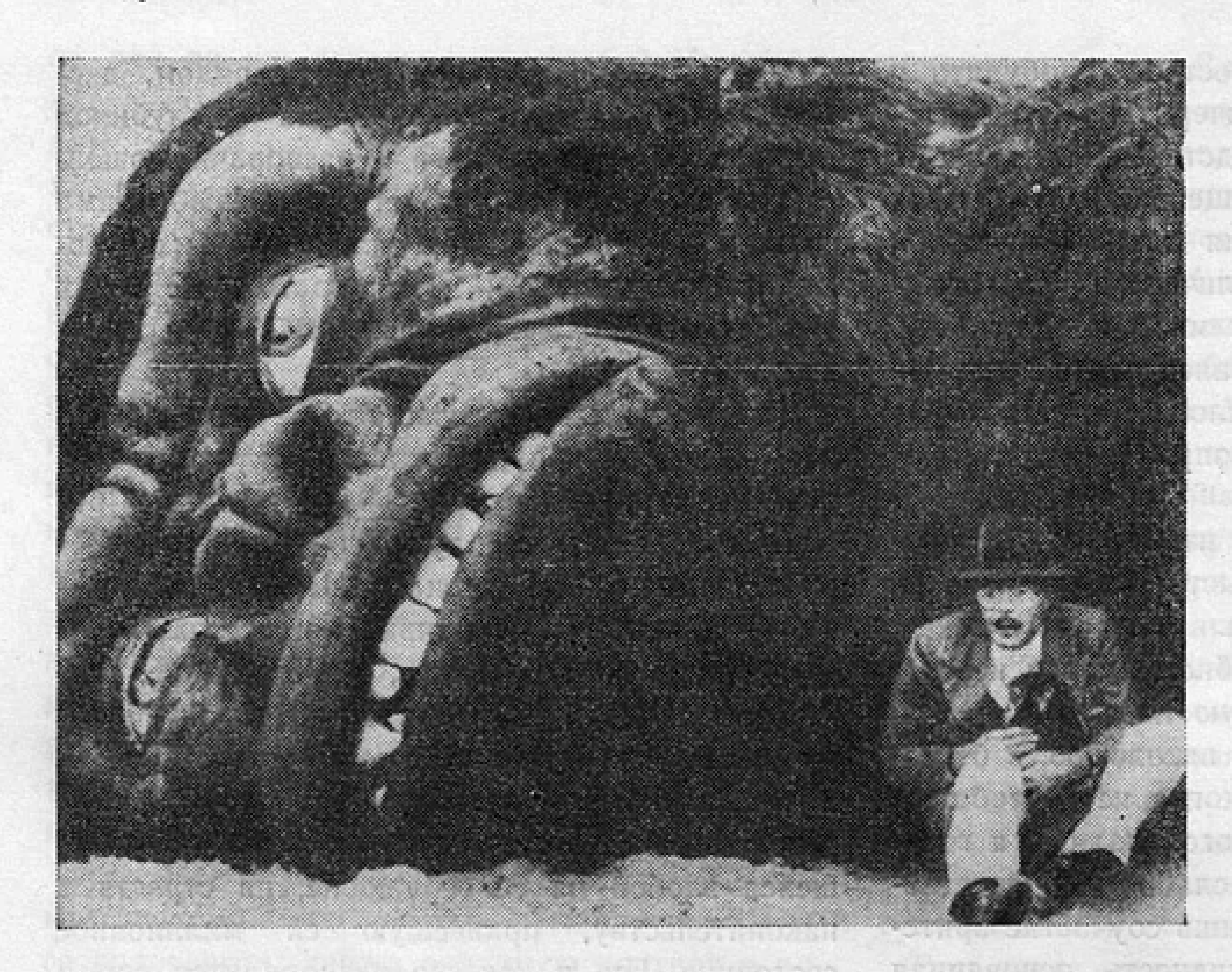
К сожалению, садизм, с избытком представленный в этом фильме, выступает отнюдь не как категория социальная. Физиологическая, биологическая даже, ущербность героя переводит разговор в совсем иную плоскость. Уход от общественных реалий в патологию, в болезненную извращенность никогда не способствовал глубине художественного анализа, а говорил, скорее, о творческой слабости, о нечеткости идейных позиций. И лишь соучастие зрителя, его «соавторская» активность, основанная на жизненном и историческом опыте, помогают увидеть в картине то, что в ней заложено, но не выражено с должной определенностью.

Драме жертв навязанного обществом образа жизни (совсем другие жертвы и другая драма, правда, уходящие корнями в ту же, в общем-то, почву) посвятил свой новый фильм Ингмар Бергман, представивший «Осеннюю сонату» под «флагами» Норвегии и ФРГ. Об этом фильме, не увенчанном никакими наградами, но по праву попавшем на смотр лучших картин года, несомненно, еще будет написано подробно и много. Мне важно сейчас подчеркнуть лишь ведущую тему этого произведения, роднящую его с другими лентами фестиваля, которые, быть может, уступают «Осенней сонате» по таланту, глубине, мастерству, но близки ей по авторской позиции и авторской тревоге.

Чудовищная разобщенность, непреодолимый эгоизм — такова ведущая тема «Осенней сонаты». Бергман исследует ее безжалостно и горько. «Выяснение отношений» матери и старшей дочери, которых играют Ингрид Бергман и Лив Ульман, занимает, в сущности, все экранное время: их страстный мучительный диалог, не сопровождаемый ни внешним «действием», ни динамичным зрительным рядом, держит, однако, в напряжении зал — глубиной психологического анализа и разворачивающейся на наших глазах драмой семьи, необратимо рушащейся под влиянием сил, оказавшихся более могущественными, чем родственные связи и общность близких, необходимых друг другу душ.

Драма эта тем страшнее, что речь на сей раз идет о людях, принадлежащих искусству, воспитание и профессия которых, казалось бы, обязывает к большей душевной чуткости, доброте и обостренной эмоциональности. Но погоня за ценностями вторичными и суетными оттесняет ценности основные, непреходящие, опустошает душу, превращая даже талантливого музыканта в существо, безжалостное и к самым близким людям. Мать теряет своих детей, ответивших презрением и долго копившейся злобой на ее себялюбие, на страсть к накопительству, принесшую ей миллионное состояние. Ну, и как же распорядится своим богатством стареющая, всемирно известная пианистка, которой впору задуматься не о мишуре, а о подлинном смысле жизни? Как они скрасят, эти миллионы, ее существование — одинокое прозябание вдали от ничего не забывших и ничего не простивших детей? Новая машина взамен другой, тоже новой — таков предел материнских мечтаний, убогая награда за предательство, равнодушие и расчет.

Ужас еще и в том, что даже теперь, на склоне лет, на пороге неизбежного, выслушав беспощадный и справедливый дочерний приговор, представивший в истинном свете все ее прошлое, она глаз своих не раскрывает. Не может раскрыть! Попытка как-то понять друг друга, преодолеть разобщенность, злопамятство, ненависть, эгоцентризм обречена на провал. Деформация души, изуродованной действительностью, противной человеческому существу, — процесс необратимый. Ничто уже не изменится в их жизни. В их отношении к жизни. В их образе жизни. И даже надсадный, почти звериный вопль глухонемой младшей дочери, несущей на себе печать проклятия, которой судьба отметила гибель семейных устоев и основных



«Прощай, мужчина!» (Италия), режиссер Марко Феррери

человеческих ценностей, — даже он не вызывает в материнской душе ни малейшего отклика, ни единого проблеска сострадания и боли. Не вызывает — ибо души у этого респектабельного существа попросту нет. Уже нет... Да и была ли?

Младшую дочь, не произносящую, как и положено глухонемой, ни единого слова, с поразительной силой драматизма играет Лена Ньюмен, исполнившая некогда главную роль в получившем шумную известность фильме Вильгота Шёмана «Я — любопытна». Фильм этот уже и тогда свидетельствовал о появлении способной актрисы, в которой чувствовались непосредственность и увлеченность. Но вряд ли кто-либо мог в ту пору предсказать широту ее диапазона, ее потенциал, позволивший скупыми средствами передать тот глубокий философский смысл, который вложил режиссер в образ ее героини.

Имя Ингмара Бергмана присутствовало еще в одном заметном произведении, привлекшем внимание участников и зрителей «Феста». В титрах фильма «Женский крик» Бергман значился не в качестве автора, а в качестве мэтра, которому с благодарностью и любовью посвятил новую свою работу его талантливый ученик. Ученик не в буквальном, не в школярском, а в творческом смысле слова. Не ученик (в сущности, слово это вообще звучало бы странно применительно к художнику, которому за шестьдесят) — продолжатель и последователь. Речь идет о режиссере Жюле Дассене; его фильм «Женский крик» представлял в Белграде греческое кино.

Американец, родившийся в штате Коннектикут и выросший в Гарлеме, Дассен на себе познал методы полицейского «чтения в душах», «охоты за ведьмами». Став жертвой маккартизма, он переселился в Европу, скитаясь из страны в страну и нигде не обретя пристанища. Вместе со своей женой, выдающейся греческой трагедийной актрисой Мелиной Меркури, он боролся против диктатуры «черных полковников» — и как общественный деятель и как кинематографист. Многократно подвергался опасности, особенно во время съемок документального фильма «Проба» — о трагических событиях в Афинском университете, где жертвами «легального» террора стали студенты. И вот — сделал фильм, отмеченный национальной наградой в Греции. Фильм, средствами ан-

«Незамужняя женщина» (США), режиссер Поль Мазурский



тичной трагедии раскрывающий трагедию наших дней.

В центре — снова образ женщины. Точнее — двух женщин. Знаменитой греческой актрисы, возвращающейся на родину после долгого изгнания, чтобы сыграть роль Медеи, и ее сверстницы, обыкновенной «домохозяйки», которая не на сцене, а в жизни подняла руку на своих детей.

Какое-то время эти две линии развиваются на экране параллельно, чтобы затем пересечься, переплестись, укрупняя и проясняя самую важную для автора мысль. Мысль, четко высказанную самой Мелиной Меркури в одном из интервью: «Человек, который в знак протеста против предательства и измены жертвует самым для себя дорогим, совершает революционный акт. Может быть, примитивно революционный, но все же революционный. Для любой женщины дети дороже самой жизни. И Медея античная и Медея современная — это бунтующие женщины, которые не могут смириться, когда попирают их человеческое достоинство».

Вероятно, многое в этом фильме, чем-то напоминающем бергмановскую «Персону», будет воспринято более плоско и элементарно, если не увидеть и на экране, и в том, что происходило во время съемок, элементов биографических — переплавленных творческой фантазией «штрихов жизни» режиссера и исполнительницы главной роли. Конечно, сама Мелина Меркури бунтовала против фашистской диктатуры иначе, не так, как ее героиня. Но она именно бунтовала — став в тяжкое для страны время символом несломленной Греции, свободолюбивого духа ее народа. Она подвергалась изгнанию, преследованиям, наветам, была объявлена предательницей — объявлена теми, кто действительно предал и продал Грецию, и вернулась на родину после свержения хунты, чтобы осуществить мечту своей жизни: сыграть эврипидовскую Медею. Эврипидовскую и — дассеновскую: женщину наших дней.

Поразительны зигзаги судьбы, сюжеты, рожденные не воображением художника, а самой действительностью! Съемки «Женского крика» проходили в тюрьме Каридадос, где отбывали наказание полковники, изгнавшие выдающуюся актрису и истинную патриотку из родной страны. Чтобы предоставить место съемочной группе, нескольких полковников пришлось пе-



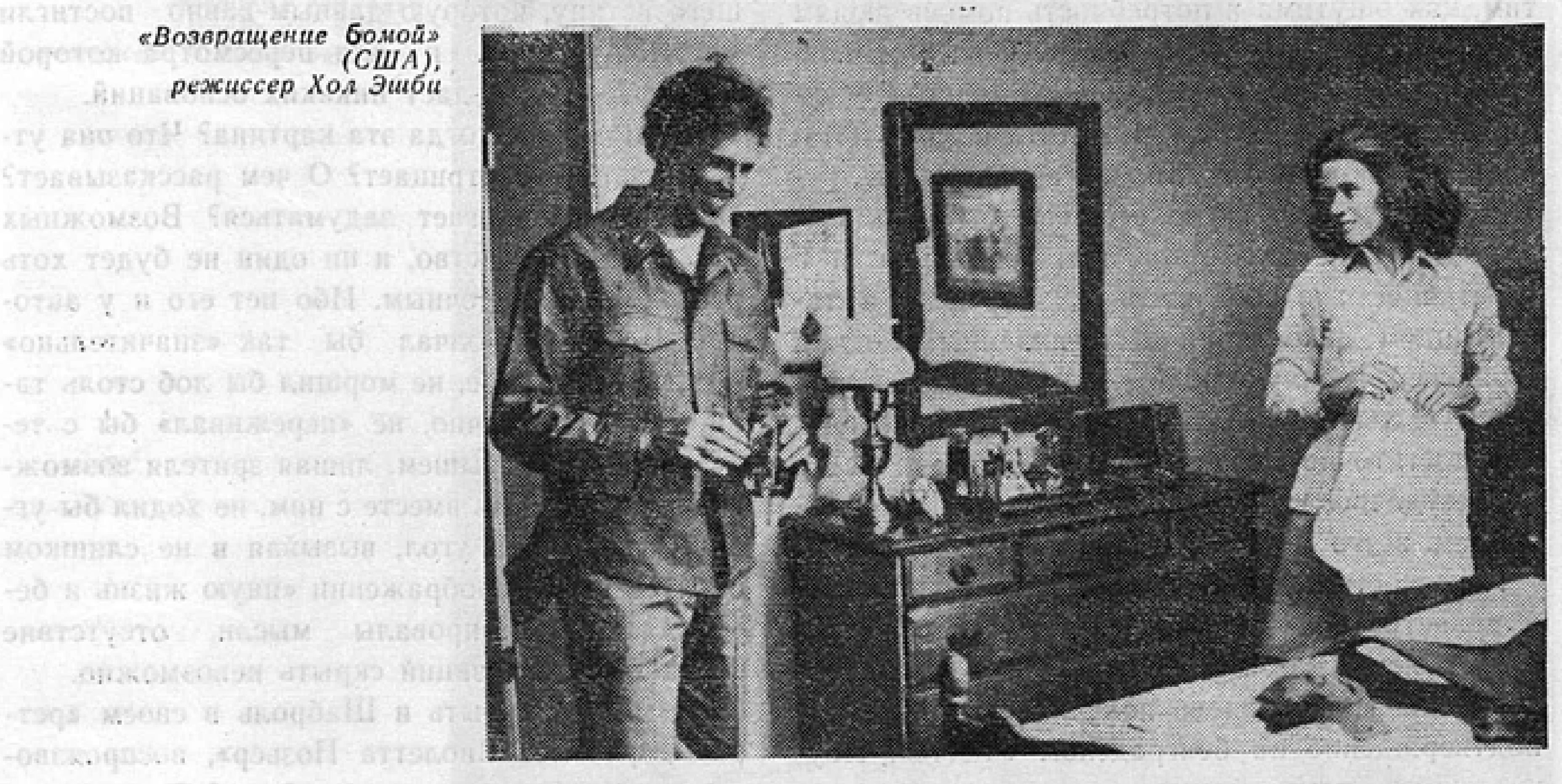
«Виолетта Нозьер» (Франция), режиссер Клод Шаброль

реместить в соседнее помещение, и Мелина Меркури — Медея античная — встречалась перед объективом с Элен Берстин — Медеей современной — в той самой камере-одиночке, где пребывал по приговору суда полковник Патакос. Это именно он отнял «навеки» у Мелины Меркури греческий паспорт. И именно ему она бросила в лицо слова, облетевшие мир: «Я гречанка и умру гречанкой. А ты фашист и умрешь как фашист».

Этот реквием по всем матерям — обманутым, униженным и оскорбленным — дал возможность замечательной актрисе с необычайной полнотой раскрыть свое дарование и проявить гражданские чувства. Суровый фильм Дассена, ни на что не дающий окончательного ответа, но отражающий потребность честного художника исследовать сложные социально-психологические процессы и духовный мир человека, побуждает задуматься о потенциальных силах сравнительно молодых и «малых» кинематографических держав. Отметить это тем более необходимо, что слишком внушительное, даже чрезмерное, американское присутствие на экране «Феста-79» оставляло не так уж много места для кинематографий с менее развитой производственной базой и трудно, мучительно преодолевающих многочисленные финансовые, организационные, а порой и откровенно политические, цензурные барьеры. Впрочем, количественные показатели никогда не были решающими в искусстве. И хотя иные, отнюдь не малые, а очень значительные кинематографии были представлены всего-навсего одним-двумя фильмами, как раз они-то и произвели впечатление особенно сильное, оставили яркий след в памяти и в душе.

Это относится не только к «Осенней сонате», или «Женскому крику», или к «Лентяям из плодородной долины» — еще одному греческому фильму режиссера Никоса Панайотопулоса — гротескному анализу распада лишенной идейного стержня человеческой личности под влиянием материального достатка и отсутствия каких бы то ни было интересов, стремлений, забот. Это относится еще и к «Завязанным глазам» испанца Карлоса Сауры и прежде всего к «Дереву для башмаков» итальянца Эрманно Ольми.

Трудно, пожалуй, найти фильмы, настолько несопоставимые — и по сюжету, и по стилистике, и по авторской позиции. С одной стороны — острый, многоплановый, нарочито усложненный, но страстный язык кинопублицистики, обратившейся к кровоточащим проблемам нашего времени. С другой — неторопливое течение жизни,



«Возвращение домой» (США), режиссер Хол Эшби

повседневный быт итальянской деревни конца прошлого века, беды и радости неприметных крестьян, которых играют тоже крестьяне, не столь уж далекие потомки тех, чьи судьбы пристально и любовно прослеживают авторы картины. Однако ведь сопоставление возможно не только по признаку общности, но и — контраста.

Фильм Ольми — о бесконечной ценности жизни, об истинной красоте и величии любого ее проявления, о счастье бытия разумного и гармоничного, хотя бы и горького, порой несправедливого, жестокого и унизительного, но все равно не лишенного оптимизма и веры в неодолимость добра.

Фильм Сауры — о безумстве злобного экстремизма, презирающего в человеке все человеческое, повергающего людей в страх и отчаяние за дымовой завесой трескучих слов, о жизни с повязкой на глазах, которую ты принужден, но главное — хочешь (именно хочешь!) носить: ведь жить, «не зная», что творится кругом, так легко и удобно... Недаром же закадровый голос, предваряющий фильм, сразу настраивает зрителя на нужную волну. Голос, который предупреждает: после войны многие гитлеровцы утверждали, что они ничего не знали ни о зверствах, ни о концлагерях.

Фильм о жизни истинной и прекрасной — даже муками своими прекрасной. И фильм об ее антиподе, о маниакальной страсти разрушения и низвержения, о фантасмагории, не позволяющей отличить собственно жизнь от подмостков, на которых разыгрывается ее уродливое подобие, некий фарс, где люди и куклы меняются местами и сами не в состоянии разобраться, кто есть кто.

Большинство героев «Завязанных глаз» так и живут слепцами, не видящими реальной опасности, остающимися в кругу схематичных жизненных представлений и абстрактных политических лозунгов. Они так и останутся слепцами, несмотря на отчаянную попытку смельчаков и провидцев снять повязку. Зло, казавшееся картонным пугалом, выдуманным ради словесных баталий, обнажает свое присутствие безошибочно меткими выстрелами, сражающими и тех, кто предупреждал об опасности, и тех, кто этим предупреждениям не внял.

Герои «Дерева для башмаков» далеки от всякой борьбы и не слишком задумываются над целью и смыслом жизни: они просто живут — достойно и честно,— и этим, пожалуй, сказано все.

Оба режиссера воодушевлены самыми гуманными чувствами, их «творческий нерв» ощу-

тим, как ощутима и потребность помочь людям стать мудрее и зорче. Но фильм Ольми отличается четкостью и ясностью нравственных позиций, гармонией этики и эстетики, безупречностью и строгостью стиля. Работа Сауры, режиссера умного, глубокого, самобытного, при всем своеобразии формы, при всей яркости и пластичности изобразительных средств и талантливом исполнении Джеральдины Чаплин, играющей главную роль,— страдает некоторой размытостью мысли, той степенью усложненности достаточно ясных проблем, которая ведет к рассудочности там, где должно говорить прежде всего сердце.

Нечеткость позиций художника — социальной и нравственной — никогда не приводила к успеху в искусстве: эта старая, многократно доказанная истина вновь получила убедительное подтверждение на белградском «Фесте». Поучительный тому пример — последние ленты Джозефа Лоузи и Клода Шаброля, режиссеров с достаточно высокой репутацией.

Второй «французский» фильм Лоузи (после «Господина Клайна») — «Южные дороги» и сюжетно и стилистически очень напоминает давнюю картину Алена Рене «Война окончена», что, впрочем, не так уж и странно: в обоих случаях сценаристом был Хорхе Семпрун. Сходства с известной картиной режиссер ничуть не скрывает — подчеркивает, пригласив на главную роль того же Монтана, что играл у Рене. Снова Испания, снова бывшие антифашисты, «утомленные» не столько возрастом, сколько разочарованностью в борьбе, которой они посвятили жизнь, сомнением в правильности некогда избранного пути. Ночь франкизма не кончается — кончилась. Сражение за демократию и справедливость — вроде бы — было не напрасным. Было и будет!.. В нем участвуют жена героя, его старые и новые друзья. В борьбу включается и его сын, с которым, однако, у отца нет общего языка, общих интересов...

Почему же все-таки «вроде бы»? Да потому, что позицию авторов понять невозможно: она расплывается в туманных намеках, в примитивной многозначительности, в произвольных ассоциациях и параллелях, в умозрительных, абстрактных метаниях героя, мучительно ищущего истину, которую давным-давно постигли миллионы людей и для пересмотра которой фильм Лоузи не дает никаких оснований.

Так о чем же тогда эта картина? Что она утверждает? Что отрицает? О чем рассказывает? Над чем предлагает задуматься? Возможных ответов — множество, и ни один не будет хоть сколько-нибудь точным. Ибо нет его и у авторов. Иначе не молчал бы так «значительно» Монтан на экране, не морщил бы лоб столь таинственно и мрачно, не «переживал» бы с театральным наигрышем, лишая зрителя возможности переживать вместе с ним, не ходил бы угрюмо из угла в угол, вызывая в не слишком богатом своем воображении «иную жизнь и берег дальный»: провалы мысли, отсутствие определенных позиций скрыть невозможно.

Не мог их скрыть и Шаброль в своем «ретро» — фильме «Виолетта Нозьер», воспроизводящем историю «легендарной» убийцы начала нашего века. Миловидная девушка из «приличной» французской семьи отравила своих родителей. Преступление наделало тогда много шума, о нем писали не только газетные репортеры, но и большие писатели, пытаясь понять психологический механизм чудовищного и бессмысленного поступка, его социальные корни. И, наверное, возврат к этой погашенной временем драме был бы оправдан, если бы авторы сумели на нее по-новому взглянуть, умудренные историческим опытом, способные видеть в частном — общее, в случайном — закономерное, найти и проанализировать причинно-следственные связи в контексте значительных общественных реалий.

Но, увы, вместо этого нам предложили эстетически рафинированную, безупречно «выстроенную» картину, с изяществом реконструирующую «ту» историю, «то» время, «те» характеры, «те» социальные типы. И, конечно,— «ту» атмосферу, воспроизведенную с педантичной, даже назойливой, достоверностью.

И тогда спросим опять: а зачем, собственно, этот фильм? О чем он? Какие чувства призван в нас пробудить? На чем хочет сосредоточить наше внимание? «Утешительный» приз, присужденный в Канне Изабель Юпер за роль Виолетты, достался, несомненно, одаренной ак-

«Осенняя соната»
(Норвегия, ФРГ),
режиссер Ингмар Бергман



трисе, элегантно и тонко сыгравшей «чудовище в юбке», но оставившей зрителя (по своей ли только вине?) холодным и безучастным.

Зато всякий раз, когда одаренный художник отчетливо сознавал, к о м у и ч е м у служит его искусство, за ч т о он воюет, ч т о любит и ч т о ненавидит, когда им руководила благородная и высокая цель, он добивался полной победы, а не только демонстрировал безупречный профессионализм.

К большому огорчению, мне не удалось посмотреть два наиболее примечательных в этом смысле американских фильма (сужу по прессе и по рассказам моих более удачливых товарищей). Я имею в виду ленту Роберта Янга «Аламбристы» (главный приз на фестивале в Сан-Себастьяне 1978 года), который обнажает жгучие социальные проблемы, показывая жизнь обездоленных мексиканцев, нашедших зыбкое, ненадежное пристанище на юге США. И картину Пола Шрайдера «Голубые воротнички», где правдиво и страстно рассказывается о тяжком положении неквалифицированных американских рабочих, об их интернациональной солидарности, об иезуитских попытках эксплуататоров использовать расистские предрассудки, чтобы эту солидарность разрушить. Сюда можно добавить и работу режиссера Клаудиа Уэлл «Подруги», где с юмором и теплотой рассказывается о трудном поиске юной девушкой-фотографом своего места в жизни, о тех препятствиях, которые общество воздвигает на ее пути.

И, наконец,— это следует отметить особо,— именно ясность и последовательность гражданской позиции обеспечила заслуженный успех честной картине Хола Эшби «Возвращение домой», обратившейся к незажившей — незаживающей! — ране американского общества, к «теме Вьетнама».

Тема эта, давшая жизнь не одному десятку произведений искусства во всех его видах и жанрах, казалось бы, потеряла уже остроту, став исторической. Но американская агрессия во Вьетнаме вызвала настолько сильную соци-



«Дерево для башмаков» (Италия), режиссер Эрманно Ольми

альную реакцию и в самих Соединенных Штатах, и во всем мире, породила такое множество острейших конфликтов — политических, экономических, нравственных, психологических,— что отзвуки этого взрыва слышатся и сейчас, а трещина, расколовшая в годы «грязной войны» американское общество, настолько глубока, что отношение к вьетнамской агрессии попрежнему остается вернейшим критерием, определяющим место по ту или другую сторону невидимого барьера. Честность или бесчестность, гуманизм или бесчеловечность, правда или ложь, законность или беззаконие — вот какой выбор стоит, в сущности, перед каждым, кто определяет еще и сейчас, с кем он в той, уже давно отгремевшей войне.

Хол Эшби не показывает войну. Но она незримо присутствует в каждом кадре. Она напоминает о себе не только инвалидной коляской героя (Джон Войт, премия за лучшую мужскую роль в Канне), не только скопищем прибывших «оттуда» раненых, заполнивших палаты и коридоры военного госпиталя, не только собранием молодых новобранцев, ждущих отправки на смерть ради чуждых им целей, но прежде всего саднящей тревогой, неуверенностью в завтрашнем дне. Страхом, который прочно поселился в душах людей. Давящей атмосферой неправды, демагогии, фарисейства, которая отравляет жизнь. И внутренней борьбой с собой, которую вынужден вести честный человек, чтобы подавить в самом себе и страх, и тревогу, и привычные, устоявшиеся стереотипы, и навязываемые ловко организованным «общественным мнением» нормы поведения — подавить и остаться верным совести. Самостоятельно мыслящей личностью, а не пешкой в руках генералов от артиллерии и от пропаганды.

И Джон Войт, и Джейн Фонда, играющая жену офицера, воюющего во Вьетнаме, убедительно создают образы именно таких людей, не оболваненных ложью, а сохранивших способность самостоятельно мыслить и сильно чувствовать, не поддаваясь ни ханжеской идеологии, ни ханжеской морали. Этим прекрасным актерам помогает в реализации их художественных замыслов не один лишь талант, но еще и личная, человеческая, гражданская верность тем идеалам, тем принципам и позициям, которые свойственны их героям. Они, в сущности,

не играют свои роли, а средствами искусства отстаивают то, за что мужественно сражались и в жизни. Слитность образа художественного и образа реальной личности придает всему, что происходит на экране, особую достоверность, заставляет зрителя переживать за судьбы героев.

Перед нами всего-навсего обычный житейский «треугольник»: муж, ушедший на войну, и жена, полюбившая тем временем вернувшегося с войны инвалида. Но за этим довольно заурядным «треугольником» встают значительные проблемы времени, открывается драма народа, втянутого в бессмысленную и несправедливую бойню. Мы видим, с какой беспощадной фатальностью эта бойня — за тысячи километров от дома — опустошает людские души, разрушает в человеке все человеческое, рвет естественные, необходимые связи, калечит физически, нравственно и духовно.

И хотя обстоятельный, неторопливый критический анализ мог бы предъявить этой ленте ряд претензий, причем отнюдь не только эстетических, сейчас хочется прежде всего горячо поддержать фильм-протест «Возвращение домой», столь разительно контрастирующий с другой американской картиной на ту же тему, картиной, демонстрация которой на «Фесте», как известно, вызвала и удивление, и справедливое возмущение. Речь идет о фильме Майкла Чимино «Охотник на оленей», который успел уже после Белграда столь же скандально «прославиться» в Западном Берлине, обойти экраны едва ли не всех континентов и заполучить пять «Оскаров», несмотря на негодующие отзывы множества ветеранов вьетнамской войны, честных кинематографистов США и просто честных людей во всем мире.

Об этом фильме уже много писалось. Писалось о том, что все в нем перевернуто с ног на голову. Что жертвы там стали палачами, палачи — жертвами, агрессоры — страдальцами, борцы с агрессорами — бандитами, а война превратилась в абстрактное зло, безотносительно к тому, кто и за что воюет. По этой схеме воин, сражающийся с захватчиком, заслуживает ничуть не меньшего осуждения, чем захватчик, пришедший поработить его землю,



«Звезды в волосах, слезы в глазах» (Болгария), режиссер Иван Ничев

а «страдания» агрессора (на войне, разумеется, и оккупанту не сладко) должны вызывать такое же сочувствие, как и страдания его жертв.

Быть может, клеветническая, грубо искажающая историю и оскорбляющая достоинство вьетнамского народа, картина Чимино и не вызвала бы повсеместно такой бури негодования, если бы это была очередная бездарная поделка реакционного толка, одна из тех многих лент, для которых Вьетнам — лишь повод выбить деньгу у невзыскательного, бестолкового зрителя. Но в том-то и беда, что на этот раз мы имеем дело с фильмом, не только умело поставленным, но, главное,— умело задуманным: с точным политическим прицелом. А «стреляет» этот фильм в историческую правду, в справедливость, в человечность, в стремление всех честных людей спокойно жить у себя дома без «помощи» пришельцев, вооруженных ракетами и напалмом.

Мы имеем дело здесь с хорошо продуманной, масштабной идеологической «операцией», лов-

ко осуществленной далеко-далеко не простаками. Размах, с которым фильм снят, талант актеров, исполняющих ведущие роли, все это привело к созданию фильма, который впечатляет, эмоционально воздействует на зрителя в нужном авторам направлении. И именно это позволяет говорить о коварнейшей акции реакционных сил: ведь мастерство, а тем более талант, поставленные на службу неправде, опасны вдвойне и втройне.

Имя Майкла Чимино мало кому известно. Автор нескольких телефильмов, он ничем особенно не проявил себя в кино. И вот именно ему (случайно ли это?) щедро отпускаются огромные деньги («Охотник на оленей» обошелся продюсеру в 14 миллионов долларов), именно он оказывается тем усердным учеником, который не только ловко усвоил отработанные голливудские стандарты, но сумел добавить к ним собственные «усовершенствования».

...Фильм начинается с идиллической, непропорционально длинной, чрезмерной детализированной экспозиции: перед отправкой на вьетнамский фронт молодые рабочие в маленьком пенсильванском городке развлекаются, играют свадьбу, охотятся на оленей... Но нет, непропорциональность и чрезмерность — отнюдь не просчет, а точный расчет режиссера. Расчет с дальним прицелом.

Неожиданно выясняется, что мы попадаем в общество русских переселенцев, давным-давно ставших американскими гражданами, хотя и не утративших своих внутренних, психологических связей с «генетическими» корнями. В том, как чтут и оберегают здесь, на чужбине, национальные традиции,— есть тоже вполне определенный политический смысл: вовсе не обязательно жить на родине, чтобы сохранить самого себя и то, что тебе дорого... Подробно и тщательно фиксирует камера быт героев, их обряды, их песни и танцы. Не экономя метража, дает им увлеченно сплясать «Казачок» и — от начала до конца — задорно спеть «Катюшу». Все точно, все достоверно в этих сценах, нет и в помине «развесистой клюквы», даже акцента у хористов, поющих «Катюшу», ощутить невозможно. Только вот комплимент ли это Майклу Чимино?!

Натуралистическая достоверность этих сцен преследует вполне очевидную цель: подготовить зрителя к тому, чтобы он с таким же доверием воспринял и кадры войны, реконструированные, кажется, с той же дотошностью и правдивостью, что и кадры мирного быта обаятельных русских парней в американской военной форме.

А потом эти славные парни (парни русские — солдаты американские!) отправляются (надо же такое придумать — под аккомпанемент «Катюши»!) за тысячи километров от дома убивать вьетнамцев. То есть они, конечно, никого убивать не хотят, они просто «спасаются», терзаясь, мучаясь и ненавидя себя за то, что эти проклятые «желтые» вынуждают их поступать так некрасиво. Они не убивают — лишь отбиваются от каких-то опереточных разбойников с потными лицами и выпученными глазами. От головорезов, подвергающих славных ребят изощренным пыткам. От человекоподобных горилл, кровожадно издевающихся над симпатичными ребятами с возвышенными и тонкими душами!..

Садизм «желтых», страдания «белых» — все это показано крупным планом, с той кинематографической броскостью, которая отнюдь не склонна щадить наши нервы.

Нужно рассчитывать на полнейшую неосведомленность зрителя, на его стерильное простодушие, чтобы так дремуче, так глухо «забыть» о том, к т о именно и н а ч ь е й земле воевал, к т о и з а ч т о сражался. К т о принес смерть и страдания в чужой дом и к т о отстаивал с оружием в руках этот дом, свою жизнь, свободу, право распоряжаться своим будущим.

Можно лишь сожалеть, что главную роль в этой насквозь фальшивой ленте исполняет великолепный актер Роберт де Ниро — одна из надежд американского кино,— снискавший заслуженную популярность после участия в фильмах «Таксист», «Последний магнат», «XX век», во второй серии «Крестного отца» и еще во многих других картинах, где смогло раскрыться его незаурядное дарование. «Охотник на оленей» отнюдь не украсил творческую биографию де Ниро: талант, поставивший себя на

службу реакции и лжи, неизбежно несет не только нравственные, но и творческие потери. Многократно проверенный опытом, этот закон вряд ли знает исключения...

Невольно возникает вопрос: «широта позиций», допускающая демонстрацию фильмов «всех направлений», — может ли она стать безбрежной на «Фесте», провозгласившем своей целью «способствовать развитию гуманистического прогрессивного кино» и «духу сотрудничества и дружбы национальных кинематографий и народов мира»? Что общего имеет с этой целью откровенно милитаристский и расистский фильм «Охотник на оленей», как, впрочем, и некоторые другие ленты анархистского и порнографического содержания, демонстрировавшиеся на ночных сеансах в Доме молодежи и тоже включенные в официальную программу «Феста»? Каким именно образом они соответствуют «духу и устремлениям нашей социалистической культуры»?

Нельзя не сказать со всей откровенностью: «ложка дегтя», которой явилась на «Фесте» картина «Охотник на оленей», внесла в фестивальную атмосферу и привкус той всеядности, что оборачивается беспринципностью. Этот печальный эпизод, имевший большой общественный резонанс, послужит — хочется верить! — уроком на будущее: духу социалистической культуры решительно чужда терпимость к злонамеренной клевете и историческим фальсификациям, а попытки реакционных кругов использовать международные праздники киноискусства в сомнительных политиканских целях, должны, думается, всегда и всюду получать решительный отпор.

●

Итак, можно подводить итоги.

Можно. Но — стоит ли? Временные рамки, определившие подбор фильмов для «Феста», достаточно условны, селекция достаточно субъективна...

Все это так, однако же, один вывод необходим — он напрашивается сам собой. Вывод о неразрывной связи, которая существует между философией и нравственной позицией художника, его местом в общественной жизни, осознанием им происходящих в мире реальных процессов и творческим результатом, который он выносит на открытый суд.

В нескольких залах «Феста-79», при огромном стечении зрителей, жадно тянущихся к правде, к любому новому слову в искусстве, к эксперименту, к поиску, было показано немало лент, авторам которых нельзя отказать ни в талантливости, ни в наблюдательности, ни в хорошем владении профессией. Но, лишенные прочного идейного стержня, играющие то на низменных страстях, то на невзыскательном вкусе, то на преходящей политической «моде», эти картины не находили — да и не могли найти — контакта даже с самым доброжелательным зрителем.

Когда же экран обращался к реальной жизни, когда он говорил о том, что волнует любого неравнодушного человека, когда художник не гримировался под гуманиста, борца, революционера, а искренно и страстно бросал вызов насилию, мракобесию, жестокости, расизму, предрассудкам, человеконенавистничеству, несправедливости, демагогии, ханжеству, — его неизменно ждала, пусть и не всегда значительная, но очевидная творческая удача.

Ибо если голос художника это не голос времени, то для чего же он?

Белград — Москва

Синерама

Аргентина

В 1978 году на киностудиях Аргентины было снято 24 полнометражных игровых фильма. Таким образом, по сравнению с двумя предшествующими годами, когда выпускалось по 21 картине, наблюдается незначительный прогресс. Отметим, что в середине 70-х годов аргентинская кинематография работала активнее: в 1973 году было создано 39 фильмов, год спустя — 38, а в 1975 — 32.

Однако показатели и этого периода были относительно низкими по сравнению с «золотым веком» аргентинского кино в 40-е годы, когда годовая продукция составляла более полусотни названий. (В дальнейшем ничего подобного не повторялось.) В ту пору, как, впрочем, и сейчас, самыми популярными жанрами были музыкальная комедия, приключенческие ленты, «криминальные» фильмы и мелодрамы из «светской» жизни; художественный уровень большинства картин оставался низким, но время от времени появлялись и значительные кинопроизведения, получившие известность далеко за пределами страны. На сегодняшний день серьезные фильмы — вроде премированного недавно на фестивале в Карловых Варах «Фантастического мира Марии Монтьель» — крайне редки; они не делают погоды в аргентинском кино.

Обсуждая продукцию аргентинского кинематографа 1978 года, национальная кинокритика высказывает недовольство и сожаление по поводу скромных количественных показателей кинопроизводства, отмечая одновременно невысокие художественные качества выпущенных лент. При этом вспоминают, что еще сравнительно недавно кинематография Аргентины занимала лидирующее положение в Латинской Америке. Тогда ее достижения не только превосходили почти все, что создавалось на киностудиях крупнейших кинематографических стран континента — Бразилии и Мексики, но могли конкурировать и с испанской продукцией.

Среди причин непрекращающегося кризиса аргентинского кино называют отсутствие у большинства зрителей интереса к фильмам, являющимися произведениями искусства, недостаток ярких актерских индивидуальностей, а также слабую финансовую помощь со стороны государства. Продюсеры не хотят рисковать и вкладывать средства в производство картин «неразвлекательных» по своим темам и жанру. В то же время зрителю приходится тратить на билет в кино гораздо больше, чем прежде: за последние три года минимальная цена билета возросла почти на 60 процентов и составляет около 2,5 долларов. Естественно, что это не способствует преодолению затянувшегося кризиса, главные причины которого коренятся в коммерческой ориентации аргентинской кинематографии, культурной политике государства и засилии североамериканской продукции на экранах страны.

В. Ковин

Болгария

... Скромная табличка на стене ничем не приметного дома болгарской столицы сообщает, что здесь в 1939—1944 годах находилась подпольная типография газеты «Работническо дело»...

О героической борьбе болгарских антифашистов расскажет картина «Дом», которую режиссер Стефан Димитров снимает по сценарию известного драматурга Васила Акьова. В фильме, постановка которого осуществляется в творческом объединении «Центр» Софийской киностудии, наряду с популярными актерами — Иваном Григоровым, Иосифом Сырчаджиевым, Николаем Биневым — заняты дебютанты, студент художественного училища Станислав Стоилов и школьница Невена Андонова.

— Мы стремимся как можно точнее воссоздать атмосферу времени, — говорит Стефан Димитров. — Главная же наша задача — предложить зрителю поэтическое и философское исследование героизма и самоотверженности, проявив при этом нетрадиционный подход к эпохе и ее героям. Нам хочется сократить дистанцию между ними и людьми, находящимися в зрительном зале. Речь в картине пойдет о героизме повседневном, о будничном подвиге. Для людей, которые на него шли, это была р а б о т а, трудная и рискованная. Если мы сумеем убедить зрителя в несложной на первый взгляд мысли о будничных, простых истоках героизма, мы сможем считать, что цели своей достигли...

Фабула ленты не отличается сложностью, хотя и включает элементы, характерные для приключенческого жанра. В своей работе авторы опираются на подлинные исторические события и факты, некоторые из которых выглядят куда более впечатляюще, чем те, что рождены художественной фантазией. История деятельности подпольной партийной типографии, пять лет существовавшей под носом у фашистской полиции, в самом центре Софии, развернется на экране во множестве напряженных эпизодов, особенно интересных для сегодняшних молодых зрителей. «Дом» — одна из новых болгарских картин, посвященных 35-й годовщине победы Народной революции в стране, отмечаемой в этом году.

Г. Волков

Венгрия

После завершения работы над фильмом «Венгры», получившим признание у себя на родине и за рубежом (Главный приз на Международном кинофестивале в Дели), Золтан Фабри обратился к другому роману Йожефа Балажа — «Встреча Балинта Фабиана с богом». На вопрос корреспондента журнала «Фильм, синхаз, мюжика» по поводу связи между двумя этими произведениями, режиссер ответил:

— ...Несмотря на то, что два романа Балажа — отдельные, самостоятельные произведения... я все же усматриваю между ними тесную взаимосвязь. ...В этих романах оживает история двух поколений (венгров).

Действительно, события «Венгров» происходят во время второй мировой войны, но в фильм введены несколько реминисценций — воспоминаний главного героя Андраша Фабиана, в которых намечена история его отца, Балинта Фабиана. В новом же фильме судьба Балинта Фабиана раскрывается более подробно — в эпизодах, относящихся к периоду существования Венгерской советской республики (март-июль 1919).

Балинт Фабиан — крестьянин, человек незаурядный и широко мыслящий; его биография сложилась под прямым воздействием бурных социально-исторических перемен, совершившихся в Венгрии в начале столетия. Балинт прошел через ад первой мировой войны, пережил радость победоносной революции, приведшей к установлению республиканского строя в Венгрии, а после разгрома Венгерской советской республики был свидетелем кровавого белого террора, подготовившего почву для диктаторского фашистского режима Хорти. Будучи не в силах примириться с трагедией, обрушившейся на его народ, Балинт Фабиан покончил с собой в состоянии душевной депрессии.

Чтобы подчеркнуть связь между «Венграми» и «Встречей Балинта Фабиана...», Фабри пригласил на главную роль в новом фильме Габора Конца, сыгравшего Балинта в первой картине.

Киноповествование, посвященное жизни нескольких поколений венгров, начатое Фабри первой экранизацией романа Балажа, будет, по-видимому, продолжено и дальше. По словам режиссера, у него есть замысел сделать третью ленту, выбрав в качестве главного героя эпизодически присутствующего в «Венграх» десятилетнего Андраша. Возможно, действие нового фильма будет доведено до наших дней. Золтан Фабри рассчитывает, что в завершении трилогии ему поможет сотрудничество с писателем Йожефом Балажом.

А. Трошин

ГДР

В нынешнем году трудящиеся Германской Демократической Республики празднуют 30-летие провозглашения своего рабоче-крестьянского государства. К знаменательному юбилею на студии ДЕФА завершены несколько новых картин, в создании которых принимали участие ведущие кинематографисты страны. Режиссер Рольф Кристен в фильме «Горлицы не плачут», снятом по сценарию Хельмута Байерля, обращается к современности. Главные события ленты происходят на металлургическом комбинате; сюжет строится на острых конфликтах, возникающих сегодня в производственной сфере в условиях бурно развивающейся научно-технической революции. Популярные моло-

«В апреле тридцать дней» (ГДР), режиссер Гюнтер Шольц (фото из журнала «Фильмшпигель», ГДР)



дежные писатели Гизела и Гюнтер Карау предложили режиссеру Хельмуту Дзюбе сценарий «Зашифровано для шефа, дело № 5», обещающий динамичную приключенческую ленту, посвященную будням Народной Армии ГДР, стоящей на страже границ социалистического немецкого государства. «В апреле тридцать дней» — так называется фильм режиссера-дебютанта Гюнтера Шольца по сценарию Карлоса Герда и Гюнтера Шоля. Картина повествует о жизни рабочего коллектива крупного народного предприятия; значительное место в ней занимает тема международных связей рабочего класса ГДР с трудящимися стран социалистического содружества. На ДЕФА большое внимание уделяется созданию фильмов, адресованных в первую очередь молодежи. Недавно Хайнер Каров экранизировал повесть Гюнтера Рюкера «Пока смерть нас не разлучит», в остродраматической форме рассматривающую взаимоотношения в молодой семье. Предыдущая совместная работа Карова и Рюкера, картина «Третий», также касавшаяся сложных нравственно-этических проблем, пользовалась в стране большим успехом. В фильме «Искатель сокровищ» сценаристы Иохен Нестлер, Манфред Фрейтаг, режиссер Бернгард Штефан анализируют весьма типичную жизненную ситуацию: молодой рабочий-строитель переезжает из небольшого поселка в Берлин; здесь ему предстоит не просто освоиться с новыми условиями труда и быта, но и найти свое место в жизни. Оператор Вернер Бергман, снимавший такие известные фильмы, как «Звезды» и «Расколотое небо», впервые выступил как сценарист и режиссер. Действие его картины «Ночные игры» происходит в течение всего одной ночи в большом отеле для иностранных туристов. По отзывам критиков, дебют Вернера Бергмана в режиссуре отличается достоверностью характеров и ситуаций, умением раскрыть непростые человеческие судьбы в пределах компактно организованного сюжета. В числе новых комедий критика ГДР отмечает картины «Просто цветы на крыше» Руди Штраля и Роланда Оэме и «Поджигайте, пожарная команда выезжает» Райнера Симона и Манфреда Вальтера. Несколько фильмов юбилейного года предназначены для самых юных зрителей. Среди них снятая совместно с кинематографистами Чехословакии лента «Кошачий принц», экранизации сказок братьев Гримм и картина Вальтера Бека «Возвращение брата».

В последние годы кинематографисты ГДР с особой активностью разрабатывают современную проблематику, осмысляют средствами киноискусства тридцатилетний исторический путь первого социалистического государства на немецкой земле. Об успешном развитии кинематографии ГДР свидетельствует, в частности, заметный рост зрительского интереса к фильмам отечественного производства.

●

На студии ДЕФА режиссер Ганс Кнетуш снимает по сценарию Вернера Бернади фильм, посвященный Генриху Цилле, знаменитому немецкому художнику. Цилле умер полвека назад, оставив после себя сотни графических листов, на которых с добродушной иронией запечатлены обитатели берлинских окраин. Художник делал к своим рисункам остроумные подписи, причем иногда — в форме диалога. В сценарии широко использованы тексты, принадлежащие самому Цилле, а также воспоминания о нем.

Съемки фильма о «папаше Цилле», как называли его берлинцы, ведутся в старых кварталах столицы ГДР, где еще сохранились маленькие лавочки и крохотные кафе начала века. Корреспондент журнала «Фильмшпигель» рассказывает читателям, что, когда исполнитель главной роли, известный немецкий актер Курт Беве, в гриме и костюме своего героя зашел перекусить в одно такое кафе, старый кельнер долго разглядывал его, а потом сказал, что если бы не знал, что «папаша Цилле» давно умер, то подумал бы, что его клиент и есть сам прославленный художник.

Участники съемочной группы тоже единодушно отмечают удивительное портретное сходство Курта Беве с Генрихом Цилле. Однако создатели фильма поставили перед собой задачу не только внешне достоверно пересказать биографию художника, но и раскрыть богатство его творческой натуры, его удивительную скромность, демократизм большого мастера, отстаивавшего в своем творчестве идеи общественной справедливости.

В. Пронин

Италия

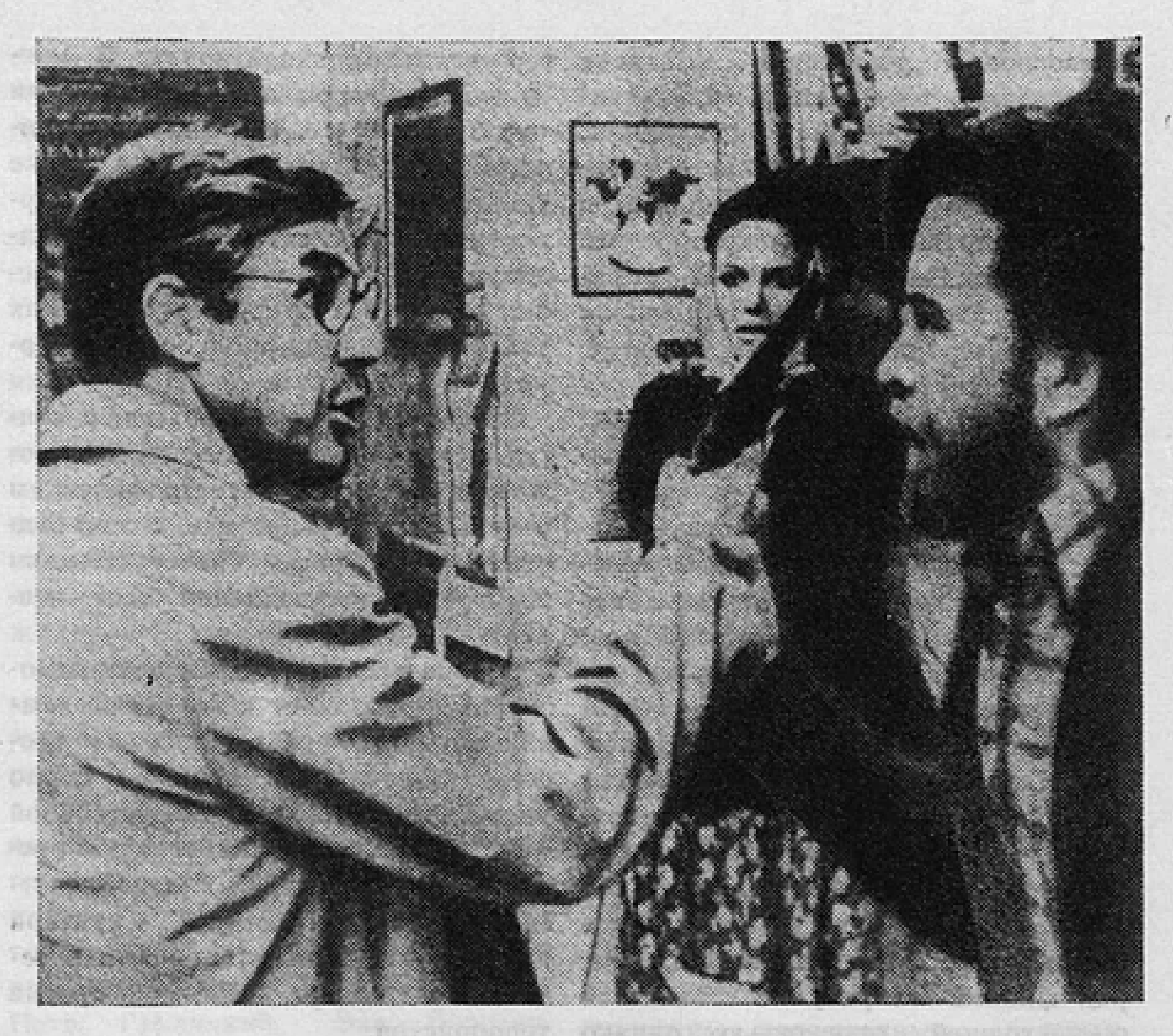
Полнометражный документальный фильм об Итальянской коммунистической партии создал известный режиссер-документалист Ансано Джаннарелли. Лента так и называется «Фильм об ИКП». Работая одновременно, две съемочные группы снимали материал для фильма по всей стране; затем отснятое собиралось и монтировалось в Риме. Фильм показывает отдельные эпизоды недавней предсъездовской дискуссии итальянских коммунистов, проходившей в местных организациях ИКП, на крупных предприятиях, а также рисует повседневную жизнь партии, ее организационную и пропагандистскую деятельность. Начинается картина с интервью Энрико Берлингуэра, в котором руководитель ИКП освещает представителям печати тезисы, выдвинутые партией накануне ее XV съезда. В числе особо впечатляющих эпизодов фильма — митинг портовиков в Генуе, осуждающий китайскую агрессию против социалистического Вьетнама, дискуссия на заводе «Мирафьоре» по поводу правительственного кризиса, заседание в одной из секций Компартии в рабочем районе Неаполя, демонстрация протеста трудящихся против преступления левых экстремистов из так называемых «красных бригад», убивших рабочего-коммуниста Гуидо Росса. Фильм раскрывает жизнь и работу италь-

янских коммунистов изнутри, показывает их отношение к самым актуальным и острым проблемам, как внутренним, так и международным. Заканчивается лента кадрами открытия XV съезда ИКП в Риме. Ансано Джаннарелли говорит о своем фильме: «Среди многих возможных способов сделать фильм об ИКП мы выбрали такой: в течение определенного времени следовать при помощи камеры за событиями и ситуациями итальянской жизни, с тем чтобы показать — так, как это видим мы, — подлинную жизнь ИКП. Изображенная нами картина не может быть всеобъемлющей и полной, ибо это — лишь один из возможных фильмов об ИКП, один из многих, которые надо сделать». Газета «Унита» подробно сообщает о работе над фильмом и дает ему положительную оценку.

●

После почти десятилетнего перерыва (последний фильм «Кеймада — сожженный остров») вернулся к активной работе в кино видный режиссер Джилло Понтекорво. Он закончил продолжавшиеся три месяца в Мадриде съемки картины, которая еще не имеет названия. Новая работа Понтекорво рассказывает о происшедшем в 1973 году покушении на премьер-министра франкистского правительства Карреро Бланко. Фильм совместного производства Италии, Франции и Испании. Главную роль исполняет популярнейший актер политического кино, итальянец Джан Мария Волонте.

По поводу своей новой ленты режиссер в беседе с римскими журналистами сказал следующее: «При помощи этого фильма мы хотели, словно под лупой, разглядеть четырех главных действующих лиц — тех, кто участвовал в покушении, стараясь понять их психологию и движущие ими мотивы». По словам Понтекорво, у фильма немало общего с его известной лентой «Битва за Алжир», посвященной алжирской революции: и тут и там речь идет об освободительной борьбе народа и борьбе за демократию; однако если в «Битве за Алжир» действовал коллективный герой — весь восставший народ, то здесь внимание сосредоточено на судьбах и характерах четырех подпольщиков, боровшихся против диктатуры Франко.



«Револьвер» (Италия), режиссер Паскуале Скуитери (фото из журнала «Фильм», Польша)

●

Итальянская печать публикует с некоторым запозданием данные о кинопроизводстве и прокате в Италии за прошлый, 1978 год. Эти данные красноречиво свидетельствуют о резком углублении кризиса, ныне переживаемого всем итальянским кинематографом. Вот некоторые из этих цифр: по сравнению с прошлым (1977) годом посещаемость кинотеатров снизилась на 17,5 процента, общее число дней демонстрации фильмов — на 9,6 процента, кассовые сборы сократились почти на 2 процента, хотя цены на билеты возросли на 19 процентов. Жертвами кризиса становятся в первую очередь маленькие кинотеатры: за последнее время закрылись сотни из них, в основном — в небольших городках. Например, только в январе 1978 года в Италии прекратили действовать 487 кинотеатров, а в июне того же года — 878. С трудностями отчасти справляются только кинотеатры в центре крупных городов, где особенно высоки цены на билеты и где демонстрируются преимущественно боевики. Хотя общее количество кинозрителей в Италии почти равно числу кинозрителей в Англии, Франции, и ФРГ, вместе взятых, резкое сокращение посещаемости позволяет социологам выразить сомнение, не перестает ли итальянский кинематограф быть действительно массовым искусством, поскольку его влияние на взгляды и вкусы зрителей — по сравнению с телевидением — становится с каждым днем все слабее...

Л. Богемская

●

... Инженер Роберто, один из многих итальянских граждан «среднего достатка», покупает револьвер. Комиссару полиции, выдающему разрешения на ношение оружия, он объясняет, что плохо спит по ночам, чувствуя себя в постоянной опасности. Атмосфера страха и

нервозности, вызванная в стране действиями террористов, культивируемая прессой и телевидением, до сих пор казалась Роберто явлением, лично его не касающимся: в его комфортабельном микромире все было спокойно — приличный заработок, уважение коллег, заботливая жена, намерение построить загородную виллу.

И вдруг однажды среди ночи под окнами его дома раздаются выстрелы.

Рано утром на асфальте еще лежит труп бандита, накрытый газетой. Пытались ограбить соседнюю квартиру. А ведь это вполне могла быть и его квартира.

В своем фильме «Револьвер» молодой итальянский режиссер Паскуале Скунтери обратился к темам терроризма и насилия, традиционным в современном итальянском кино, выявил «механизм самообороны» мелких буржуа в условиях разгула преступности. Правда, герой фильма ни разу не столкнется с настоящей опасностью; однако обладание револьвером изменит его психику и поведение до неузнаваемости.

Вместе с револьвером инженер хотел обрести чувство уверенности, равные с предполагаемым противником шансы, но оказался в своего рода ловушке: оружие не только не избавляет Роберто от страха, но и доводит его до состояния, близкого к помешательству. Глубоко дремавшие страхи и страсти среднего обывателя теперь вырываются наружу.

Прежде всего это коснется домашних: сначала — скандал с подрастающей дочерью (она и ее приятель позволили себе посмеяться над Роберто и его револьвером), затем — с женой... Один в пустой квартире герой ждет нападения... Его напряженные нервы сдают, и Роберто врывается в квартиру друзей, куда переехали жена с дочкой. Врывается, само собой, с револьвером в руках...

Фильм Скунтери завершается парадоксально, но логично по существу: жертва атмосферы всеобщей подозрительности и террора сам становится небезопасным для общества; именно этот момент режиссер всячески акцентирует. В конце концов герой погибнет от пули точно такого же, как он, вооруженного обывателя, который тоже «подготовился» к «борьбе» с терроризмом. Последний не дал «бандиту» никаких шансов: он стрелял сзади, без предупреждения, как собирался поступить и сам Роберто...

Создатели фильма правильно считают, что общественный психоз может привести к катастрофическим результатам, сравнимым с теми бедствиями, которые несет Италии терроризм, вызывающий этот психоз.

Так называемое «движение самообороны» попадает в порочный замкнутый круг, превращаясь из оборонительного в агрессивное. Верно указывая на причины общественной опасной ситуации (действия «красных бригад» и других экстремистских групп), Паскауле Скунтери призывает к осмотрительности в ведении «тотальной войны» против террористов.

Напуганный обыватель, который перестает чувствовать себя в безопасности и уже не верит в успешные действия полиции, сам берется за оружие. Но будет ли обретен покой, если тихая, умеренная часть гражданского населения станет «на всякий случай» обзаводиться револьверами? У молодого итальянского режиссера есть на этот счет большие и обоснованные сомнения...

В. Юрьев

Польша

Премия имени Анджея Мунка, ежегодно присуждаемая Лодзинской киношколой за лучший режиссерский дебют в игровом кино, в 1978 году была вручена кинооператору Славомиру Идзяку за фильм «Учусь летать», в котором он выступил как сценарист, режиссер и оператор одновременно.

Идзяку 34 года, но его уже считают одним из ведущих польских кинооператоров. Дважды (в 1974 и 1976 годах) на фестивалях польских художественных фильмов в Гданьске он получил призы за лучшую операторскую работу. Однако еще в самом начале операторской деятельности Идзяк проявлял склонность и к режиссуре. В 1970 году он ставит свой первый игровой среднеметражный фильм «Бумажная птица», который был удостоен двух призов на фестивале детских и юношеских фильмов в Венеции.

— Детство — это начало, — сказал в одном из интервью Славомир Идзяк. — Первые попытки обрести самостоятельность, первые потрясения, первые мысли... Знакомясь с людьми, я часто задумываюсь, какими они были в детстве, что их формировало?..

Герой фильма «Учусь летать», девятилетний Томек, живет в городке, расположенном в горной местности. Томек — ребенок впечатлительный, живо реагирующий на любую новую ситуацию. Оттого и жизнь в маленьком провинциальном городе, где время как бы остановилось, а мода, вкусы и увлечения формируются телевидением, кажется ему богатой, полной неожиданных приключений.

— В этой картине, — продолжает режиссер, — я стремился показать момент, быть может, самый важный в жизни каждого человека, когда ребенок от детских фантазий, от сказок, от замкнутости в беспечном мире своих мечтаний переходит к действию. Начинает примериваться к окружающему...

В начале фильма Томек с восхищением наблюдает за прыжками лыжников с трамплина. В финале он решается прыгнуть сам. И этот прыжок как бы символизирует прощание героя с детством.

Почти одновременно с дебютом в кино Идзяк дебютировал и на телевидении полнометражным фильмом «Сеанс».

— В «Сеансе», — говорит Идзяк, — я пытаюсь рассказать о героях моих детских фильмов, повзрослевших на двадцать лет. Действие ленты развертывается в молодежном Доме культуры, где дети строят в ма-

стерских модели самолетов и кораблей, выступают на сцене. Со временем тот же самый Дом культуры превращается для них в место встреч иного рода: сюда приходят выпить кофе, посмотреть кино, потанцевать... Мои герои не заметили, как из «актеров» они превратились в «зрителей». Лекция выступившего в Доме культуры молодого ученого заставляет их задуматься. Мне хотелось подчеркнуть субъективность течения времени. И Томеку, внешне довольному собой инструктору Дома культуры, и молодому ученому — по тридцать лет. Но для каждого из них ценность и значение этого возраста различны...

Удачно дебютировав в качестве режиссера-постановщика, Славомир Идзяк не собирается отказываться от работы оператора, намереваясь и впредь сочетать эти две кинематографические профессии.

●

Факты, связанные с так называемой тайной «Энигмы», стали достоверно известны лишь несколько лет назад; они и послужили основой фильма режиссера-дебютанта Романа Венчика «Тайны Энигмы» (Лодзинская киностудия художественных фильмов, творческое объединение «Профиль»).

...Создателями дешифровального аппарата «Энигма», позволявшего расшифровывать секретные депеши гитлеровцев, были польские инженеры, в самом начале войны оказавшиеся во Франции. Их работа была немаловажным вкладом польского Сопротивления в дело разгрома нацизма; с помощью миниатюрных «Энигм» антифашисты узнавали о дислокации немецких войск, о планах гитлеровского командования.

Авторы сценария — Эльжбета Карваньска и Зенон Ружевич, отмечается в журнале «Фильм», нашли удачное сочетание вымысла и фактов, отходя от привычных схем, к которым нередко прибегают создатели военно-приключенческих фильмов. Основная линия сюжета — почти невероятная история «Энигмы»; главные события происходят тридцать шесть лет назад в небольшом французском городке Фонт Ремю, их подлинность проверена по документам. По отзывам польской критики, «Тайны Энигмы» — захватывающее произведение, интересное зрителям всех возрастов; его лейтмотив — интернационализм движения Сопротивления в Европе.

Некоторые инженеры, работавшие над «Энигмой», живы до сих пор, и актеры обратились к ветеранам за помощью и консультацией.

Например, Тадеуш Боровский, играющий роль Мариана Райевского, подружился с настоящим Райевским, что позволило актеру глубже понять своего героя.

Одновременно готовится и телевизионный вариант фильма, который будет состоять из восьми серий.

Кроме Боровского (известен советским зрителям как исполнитель главной роли в фильме Сергея Колосова «Помни имя свое»), в картине заняты и другие популярные польские актеры: Галина Голянко, Петр Гарлицкий, Эва Боровик, Петр Фрончевский.

В. Фенченко

США

Криминально-приключенческая повесть Роберта Стоуна «Проклятые солдаты», основное действие которой происходит в двух южных штатах США — Калифорнии и Нью-Мехико, касается одной из самых больных проблем сегодняшней Америки. Агрессия США во Вьетнаме и ее последствия, нравственный и психический ущерб, нанесенный войной молодому поколению американцев — к этой теме писатели и кинематографисты США начали обращаться давно. Однако зачастую «грязная война» упоминалась в их произведениях лишь мельком и главным образом для того, чтобы оправдать патологию поведения героев.

В последнее время «вьетнамская тема» получает в американском кино более серьезное и разностороннее освещение; для примера напомним читателю фильм режиссера Хола Эшби «Возвращение домой» (журнал «ИК» писал о картине в № 6 за этот год), в создании которого принимали участие активные деятели антивоенного движения — Джейн Фонда и Джон Войт.

Повесть Стоуна перенес на экран известный английский режиссер Карел Рейс — из поколения Линдсея Андерсена, Тони Ричардсона и Джона Шлезингера, которые на рубеже 50—60-х годов принесли славу английскому кино. Продолжение творческой биографии Рейса было менее удачным: не имели большого успеха ни его фильмы об Айседоре Дункан ни снятые им в Голливуде «криминальные» драмы. В конце 1978 года режиссер вернулся к тому, с чего он в свое время начинал, приступив к работе над фильмом остропублицистическим, наполненным важным общественным содержанием. Экранная версия «Проклятых солдат» называется «Кто остановит дождь». Это рассказ о людях, которых вьетнамская война внутренне опустошила настолько, что они уже не могут вернуться к спокойной мирной жизни и продолжают жизнь преступников. Жестокий, циничный, лишенный каких бы то ни было идеалов журналист Конверс контрабандой провозит из Сайгона два килограмма героина. Ему помогает приятель Хикс, бездумно сохраняющий верность «солдатской дружбе», не способный трезво и самостоятельно оценивать свои и чужие поступки. О наркотике становится известно людям, не участвующим в «деле», и начинаются почти неизбежные в такого рода лентах погони, схватки, убийства...

Однако Карел Рейс выводит эту криминальную историю на уровень серьезных обобщений, создавая коллективный портрет нового «потерянного поколения», наученного лишь разрушать и уничтожать. Наиболее полно и ярко его представляет в фильме Хикс (Ник Нольте), из которого так и бьет энергия и

удаль, только он не знает, куда их применить, а задумываться по поводу жизненных целей его не научили. От морального краха героя не спасает и любовь к женщине (Тьюзди Вельд), как бы олицетворяющей собой чистоту и радости настоящей жизни.

Как грозное напоминание, как кошмар, от которого невозможно избавиться, появляются в фильме перебивки — кадры военных сражений во вьетнамских джунглях.

Ужасы несправедливой войны будут тяготеть над героем до конца его жизни...

Прогрессивная американская кинокритика отзывается о фильме «Кто остановит дождь» как о серьезном творческом успехе Карела Рейса.

В. Свекловичный

Финляндия

Большой интерес зрителей и критики Финляндии вызвал фильм «Охраняемая деревушка, 1944», дебют в игровом кино режиссера Тимо Линнасало.

Автор снимал свою ленту в живописной пограничной провинции Кайнуу. Сюжет картины — драматические судьбы живущих там людей, а актеры — сами жители местной деревушки. Линнасало провел среди них три года, когда работал над документальной лентой «Деревушка».

Действие фильма происходит летом 1944 года. Фашизм агонизирует, вскоре будет подписано перемирие с Советским Союзом, по которому Финляндия (в годы войны — союзник Германии) удалит со своей территории немецкие войска. Но все произойдет не столь просто. Будут гореть деревни и города, прольется кровь. Фильм повествует не только о политических событиях. Здесь представлен образ необычного, замкнутого коллектива, в котором, как в зеркале, отражается психический климат в стране. Люди устали от войны. Это крестьяне, которые прежде всего хотят работать. В их деревушку, расположенную в приграничном районе, прибывает небольшой отряд финской армии. Но солдаты — тоже крестьяне. Наступил конец короткого северного лета — и они охотнее взяли бы в руки грабли, чем винтовки. Ведь нужно убирать сено...

Режиссер соединяет воедино несколько сюжетов. Вот один из них. Молчаливый дровосек Калле начинает строить дом в лесу. Он не обращает внимание на солдат с карабинами, не слушается запретов. Делает свое дело, сильный, стойкий и выносливый, как скала. Его крестьянское упорство побеждает.

Общий сюжет соединяет история двух парней: Яакко и Янне. В детстве они были неразлучны, но в годы мирового кризиса 30-х годов родители Янне, голодающие батраки, ушли на «другую сторону», в Советский Союз. Теперь Янне, раненый советский солдат, возвращается в край своего детства в качестве военнопленного. Яакко, тоже солдат, узнает своего приятеля. Ночью он освобождает Янне и сам дезертирует, сбросив ненавистный мундир.

В небольшой финской кинематографии исповедальное направление, связанное с войной, занимает важное место. Еще в 1955 году режиссер Эдвин Лайне осуществил экранизацию романа Линны «Неизвестный солдат». На наших экранах шли фильмы этого режиссера — «Здесь, под Северной звездой» (1968) и «Аксель и Элина» (1970), также касающиеся военной проблематики. В финском кино существует и другое направление, которое условно можно назвать этнографическим: картины быта, которые возникают в процессе пытливого исследования обособленных, зачастую примитивных общественных групп. По мнению критики, Тимо Линнасало счастливо соединил оба этих направления, создав фильм серьезный и живописный одновременно.

Г. Виднов

Франция

Действие нового фильма Клода Сотэ развивается по двум сюжетным линиям. Первая — история главной героини, Мари, эмансипированной женщины, чертежницы по специальности, у которой довольно неожиданно начинается роман с... ее бывшим мужем. Второй план связан с обстановкой в учреждении, где работает Мари, с характеристикой сегодняшней жизни во Франции, для которой показательны чувство неуверенности в завтрашнем дне, экономические неурядицы, что, естественно, ведет к проявлениям жестокости в отношении людей недостаточно прытких и пробивных, а положение пожилых служащих делает и вовсе невыносимым, поскольку они попадают в категорию «ненужных». Пожалуй, еще никогда раньше конкретные социальные проблемы буржуазного общества не ставились с такой остротой в творчестве известного французского режиссера; «Простая история» Клода Сотэ имеет все признаки психологической камерной драмы, однако широкий и четко прорисованный жизненный фон, на котором она развертывается, обретает важную самостоятельную роль.

Как отмечается в отзывах критики на фильм Сотэ, режиссер чутко воспринимает приметы углубляющегося кризиса, охватившего капиталистический мир. Не абстрактного «кризиса цивилизации» или «кризиса вечных чувств», а кризиса, расшатывающего экономические основы частнопредпринимательской системы, непосредственно влияющего на жизнь любого человека в буржуазном обществе.

В бюро, где служит Мари, с удивлением и тревогой узнают о новых мероприятиях администрации по так называемой «перегруппировке» и «повышении квалификации»: на самом деле они означают кампанию по сокращению рабочих мест, серию увольнений. Первыми жертвами маневров предпринимателей должны стать работники,



«Простая история» (Франция), режиссер Клод Сотэ (фото «Унифранс фильм», Франция)

чей возраст приближается к пенсионному. Много лет они служили в фирме, были здесь нужны и их квалификация никогда не ставилась под сомнение. Теперь в них более не нуждаются — и их дальнейшая судьба не заботит руководство фирмы. Зритель становится свидетелем драмы, переживаемой немолодым сослуживцем Мари, долгое время занимавшим довольно значительный пост в администрации: «чистка» должна коснуться и его, и, понимая, что участи безработного ему не избежать, он решается на самоубийство. Хотя попытка не удалась, коллега Мари все же погибает через некоторое время, сбитый автомобилем на улице.

Случайность или закономерный исход? Фильм не дает на этот счет определенного ответа, однако зрители и сами могут прийти к очевидному выводу...

До того как случиться неповторимому, Мари пробует помочь своему знакомому, обращаясь к бывшему супругу, имеющему непосредственное отношение к уточнению списков увольняемых. Героиней движет чувство ответственности, солидарности с людьми, с которыми ее сблизили годы совместной работы. Просьба Мари не остается безответной: для кандидата в безработные подбирают «занятие полегче», однако тот воспринимает предстоящее перемещение как акт жалости, уязвляющей его самолюбие. Сотэ делает акцент на позиции, занятой бывшим мужем Мари (Бруно Кремер), который в сложившейся ситуации действует чисто формально, считая, что его руки чисты и не о чем беспокоиться. Как убеждает экран, подобный образ мышления характерен на Западе для подавляющего большинства «сильных мира сего», равнодушных, сугубо практичных, неспособных понять переживания других.

В таком контексте линия Мари (Роми Шнайдер) отклоняется от канонов камерной драмы. Героиня Шнайдер — не просто современная женщина, в известной степени независимая: «эмансипация» Мари коснулась не только интимной сферы, но распространяется и на ее мировоззрение, делает ее способной на поступки, требующие мужества и самостоятельного мышления.

Этот существенный мотив фильма раскрывается во взаимоотношениях Мари с ее бывшим мужем. Разговоры и встречи по разным поводам постепенно приводят к тому, что распавшаяся супружеская пара опять находит общий язык. Однако новая близость продолжается недолго: Мари отказывается жить «под прессом», беспрекословно подчиняясь мужчине, многие взгляды которого она не разделяет. Основной причиной теперь уже окончательного разрыва станет разница в их отношении к старым друзьям. Для преуспевающего персонажа Бруно Кремера, «босса», исповедующего мораль прагматизма, они всего лишь неудачники, не заслуживающие внимания, для Мари — неотторжимая частица ее собственной жизни. А «босс» уже успел забыть, что, кроме интересов дела, на свете еще существуют чувства привязанности, дружбы, благодарности, он во всем привык действовать решительно и твердо, не принимая в расчет «эмоции». Мари не может примириться с его пренебрежением «старомодными» понятиями товарищества и бескорыстной преданности — и решительно порывает с ним. Так заканчивается «Простая история», картина, в которой намечается необычный поворот «женской темы» в сегодняшнем западном кинематографе.

В. Польский

ФРГ

Известный западногерманский режиссер Фолькер Шлёндорф (советские зрители знакомы с его картиной «Потерянная честь Катарины Блюм») поставил фильм «Жестяной барабан» — по роману Гюнтера Грасса.

...Канун второй мировой войны. Данциг, имевший в ту пору статус «вольного города». В магазине детских игрушек эсэсовцы вспарывают живот тряпичной куклы, давят каблуками маленькие барабаны, крушат автоматическую железную дорогу. В проеме полураспахнутой двери стоит полумертвый от страха Оскар, герой ленты. За столом сидит продавец

игрушек Маркус (Шарль Азнавур), его голова склонилась на прилавок. Рядом валяется флакончик с ядом. Маркус мертв. За кадром звучит голос Оскара: «Жил да был на свете продавец игрушек, которого звали Маркус, он любил все игрушки, какие только существуют на свете...»

До этой финальной сцены самоубийства Маркуса, наивно мечтавшего беззаботно прожить в «вольном» Данциге при фашистах, — маленький Оскар часто будет заходить в его магазинчик, где так много прекрасных игрушек, где есть такие замечательные жестяные барабаны... Детство мальчика проходит на окраине Данцига в предвоенное время — и он становится свидетелем событий, внушающих ему страх перед своим взрослым будущим, когда и ему придется разделить ответственность старшего поколения. В знак протеста против творящихся вокруг жестокостей Оскар перестает... расти, но он тем не менее чувствует в себе силы сопротивляться подлости и насилию мира «взрослых». Фантастический, иррациональный момент не снимает, а напротив, усиливает реалистическое звучание ленты, жанр которой, по отзывам критики, — социальный гротеск. Эта, довольно часто встречающаяся в кино ФРГ, художественная форма используется авторами для решительного развенчания нацистской идеологии.

В «Жестяном барабане» занят интернациональный актерский состав: немцы, французы, поляки, в том числе — Даниэль Ольбрыхский, Войцех Пшоняк, Густав Холубек. В одном из интервью Фолькер Шлёндорф так объясняет это обстоятельство: «Я сознательно пригласил сниматься актеров разных национальностей, поскольку это вытекает из логики романа Грасса. В моем фильме польские исполнители играют роли поляков, немецкие — немцев. По замыслу, «Жестяной барабан» должен был стать документом эпохи, показывающим сложные взаимоотношения между поляками и немцами». (Напомним, что Данциг — это исконно польский город Гданьск. — *В. О.*).

Фильм «Жестяной барабан», исследуя настроения мелкой немецкой буржуазии, ставшей «питательной средой» фашизма в период между двумя мировыми войнами, задается важным и весьма актуальным вопросом: «Почему люди принимали или отвергали нацизм?» «Жестяной барабан», — говорит Фолькер Шлёндорф, — это еще одно обращение к тому страшному прошлому, когда коричневая чума угрожала Европе. Мне кажется, что западным немцам это очень нужно...»

В. Ольгин

СЕССИЯ СОВЕТСКО-ИТАЛЬЯНСКОЙ КОМИССИИ ПО СОТРУДНИЧЕСТВУ В ОБЛАСТИ КИНЕМАТОГРАФИИ

В Москве состоялась вторая сессия смешанной советско-итальянской комиссии по сотрудничеству в области кинематографии. С советской стороны в работе сессии принимала участие делегация во главе с председателем Госкино СССР Ф. Т. Ермашом, итальянскую делегацию возглавлял Генеральный директор зрелищ министерства туризма и зрелищ Италии М. Депаулис.

В итоге работы сессии был подписан протокол, предусматривающий дальнейшее развитие советско-итальянского сотрудничества в области кинематографии.



А. Лапшин,
А. Сахаров,
Р. Тюрин,
В. Черных

Вкус хлеба

Фильм третий

Хлеб и люди



«Вкус хлеба»
Кадр из фильма

Со станции ехали на санях. Привалившись спиной к облучку, Ерошин со смешанным чувством радости и грусти смотрел по сторонам. Вокруг раскинулись родные с детства холмы с перелесками, которых он не видел уже почти три года.

Въехали в березовую рощицу, по-зимнему тихую, светлую и прозрачную. Отец бросил поводья, закурил и потребовал:

— Ну, теперь рассказывай...

— Чего рассказывать-то? — спросил Ерошин-сын. — Все нормально...

— Про то, что нормально, я в газетах читал, — сказал отец. — Ты рассказывай про то, что ненормально, про что вы в газетах не пишете... — Он помолчал, спросил: — Меня вот люди спрашивают, — знают, что ты теперь большой начальник, что это еще за «гидра-поника» такая? Не до игрушек нам сейчас, поважнее дела имеются! Не нужна нам пока эта «гидра», это ж дураку ясно!..

— Ну, дуракам всегда все ясно, — возразил сын, — а умные должны пробовать искать, доказывать!

— А чего доказывать? — сказал отец. — Люди всегда поймут, если дело стоящее!

— Когда еще поймут! — не согласился сын. — Когда в Россию картошку завезли — были картофельные бунты: не соглашались, не хотели! Или с колхозами... Теперь предложи кому в одиночку — никто не согласится!

— Но тоже было — «головокружение от успехов», — напомнил Ерошин-отец. — Наша деревня с десяток работящих семей зря лишилась! Никакими кулаками они не были! Под горячку перегнули...

— А кто перегибал? — спросил Ерошин-сын. — Ты же и перегибал! Ты же коллективизировал!..

— Правильно, — согласился отец, — я... Молодой был. Сейчас постарел, поумнел... И понял — с землей шутки плохи!.. Земля ведь — как баба, к ней надо с любовью да лаской, а силком — только грех да позор. Она по своим понятиям живет, и этим понятиям — тыщи лет!.. Да, раз уж заговорили про баб — как у тебя с этим вопросом? Жениться думаешь?

— Думаю, — ответил Ерошин. — Надо только поговорить с Капитолиной...

— Вспомнил!.. — презрительно протянул отец.

— Вспомнил, — подтвердил Ерошин. — Я обещал ее забрать, но кое-что изменилось...

— Что же изменилось? — спросил отец.

— Я встретил там девушку, — ответил Ерошин. — Так что разговор с Капитолиной будет трудный...

— А ты не переживай, — сказал отец. — Трудного разговора не будет. Как ты уехал, через год Капитолина с Ефимом Курцевским сошлась. Правда, пришла к нам, повинилась. Мы уж не стали тебе писать, чтоб не расстраивать...

— Ну, что ж... — сказал Ерошин-сын. — Раз так получилось, пусть так и будет. А поговорить я с ней все равно обязан, хотя бы извиниться...

— Дурак ты! — сказал отец. — Зачем ей извинение? Она с ним спать не ляжет... Удивляюсь я, как это тебе людьми руководить доверяют, если ты ничего в женщинах не понимаешь! А они ведь тоже люди, и их сейчас даже больше, чем мужиков!..

— Ладно, — сказал Ерошин. — Будем считать этот вопрос решенным!

Он сбросил тулуп, встал, взял у отца вожжи и, гикнув, пустил лошаденку вскачь.

По главной улице деревни пронеслись с шиком. У родного дома Ерошин резко осадил лошадь, подхватил чемодан, спрыгнул с саней. От калитки к нему бросилась мать, повисла на шее...

Утром Ерошин шел по деревне. Целеустремленно, быстро, как ходил всегда. Не колеблясь, вошел во двор Капитолины.

Ефим Курцевский колол дрова.

— Здравствуй, Ефим, — сказал Ерошин.

Тот обалдело кивнул.

— Капитолина дома?

— Дома...

Ерошин вошел в дом.

Капитолина стирала в цинковом корыте. Увидев Ерошина, она без сил опустилась на табурет.

— Здравствуй, — сказал Ерошин. — Извини меня.

— Ты меня прости, — помолчав, ответила Капитолина. — Виновата я перед тобой. Но и ты тоже! Ни одного письма не написал, только открытки поздравительные...

— Так уж получилось, — сказал Ерошин.

— Так... — согласилась Капитолина.

— Прощай, — сказал Ерошин.

— Прощай, — сказала Капитолина. — Дай бог тебе счастья...

Ефим Курцевский растерянно собирал дрова в охапку. Вдруг отшвырнул поленья, вырвал из чурбака топор и решительно пошел к дому. На пороге столкнулся с Ерошиным.

— Прощай, Ефим, — сказал Ерошин. — Будь счастлив.

И зашагал со двора.

Глядя ему вслед, Ефим заметил, что из-за занавесок соседних домов на него глазели старухи, горестно качали головами. Отбросив топор, он засучил рукав и рванулся в дом. Загремели ведра...

Когда Ерошин вошел в кабинет Мураталиева, первый секретарь райкома сосредоточенно слушал сводку погоды, прихлебывая чай.

Увидев Ерошина, он радостно встал, пошел навстречу. Они обнялись.

— С приездом, — сказал Мураталиев. — Как дела дома? Как здоровье родителей?

— Все в порядке, Алихан, все здоровы, — коротко ответил Ерошин и нетерпеливо спросил сам: — Как у вас тут?

— Все хорошо... Этот год район заканчивает с отличными показателями. Это еще твои заслуги...

— Ну, так уж и мои! — возразил Ерошин, улыбаясь. — Наши!

Мураталиев достал из шкафа вторую пиалу, налил Ерошину чаю.

— А как комсомол?.. — спросил Ерошин, стараясь говорить спокойно.

— Комсомол понемногу выдаю замуж, — невозмутимо ответил Мураталиев.

— И кто вышел? — насторожился Ерошин.

— Почти все. Позавчера выдал Галю, второго секретаря. За хорошего парня — за связиста из нашего района. Я это дело на самотек не пускаю: надо, чтобы кадры в районе оставались!..

— А Сатаева? — не выдержав, нервно спросил Ерошин.

— Тоже скоро выдам, — уверенно сказал Мураталиев. — Ухаживает один за ней, Джаксыбеков из кинофикации. На просмотры новых фильмов приглашает. Девчонки всегда со мной советуются... Вот как ты думаешь, — Мураталиев хитренько прищурился, — советовать ей выходить за этого, из кинофикации?

— Я тебе посоветую!.. — пообещал Ерошин. — Я сейчас к ней зайду! — Он поднялся.

— А ее нет, — сообщил Мураталиев. — Она в клубе, елку готовит. Первая елка в новом клубе! Надо, чтоб на весь район.

Ерошин уже выскочил из кабинета.

Когда он заглянул в клуб, там кипела предновогодняя деятельность.

Посреди зала стояла большая елка. Ее наряжали по конвейеру: одни подносили украшения, другие подавали их наверх, а третьи, стоя на стремянках, развешивали.

Клеили украшения работники райкома и пионеры, расположившись на столах подле елки. Завотделом культуры сосредоточенно штамповал дыроколом конфетти, начальник собеса нарезал и склеивал длинные тонкие ленты серпантина.

В одном углу зала репетировал детский хор, в другом — танцевальный коллектив.

— Правый край ниже! — раздался откуда-то из поднебесья звонкий голос Сатаевой. — Еще, еще!..

Ерошин поднял голову и увидел Сатаеву в люльке. подвешенной на талях над сценой. Ее голос, усиленный рупором, звонкой струной прорезал хаотический гомон зала.

Слушая ее указания, на противоположной стене несколько парней подвешивали самодельный транспарант.

«С Новым годом, с новым хлебом, с новым счастьем!» — было написано на нем по-русски и по-казахски.

Под транспарантом танцевали девушки в национальных казахских костюмах.

— Дядя Саша, подними повыше, — попросила Сатаева, свесившись вниз.

Равнодушный ко всему происходящему пожилой мужчина, покрутив рукоятку лебедки, поднял люльку под самый потолок.

Ерошин решительно направился к сцене, но тут же отпрянул в сторону, уворачиваясь от длинного ряда стульев, который выносили молодые ребята. И наступил на огромный лист ватмана, на котором самодеятельные художники изобразили улыбающуюся кукурузу в виде рога изобилия. На него закричали. Он шарахнулся прочь с листа — и сразу же безнадежно запутался в бечевках с флажками.

Его узнали.

— Здравствуйте, Владимир Петрович! С приездом! — говорили работники райкома, помогая ему выпутаться. — Вы уж извините. Под эту веревочку подлезьте. Так. А эту переступите! Хорошо. А здесь вообще порвите!

— Нет, нет, — смущенно бормотал Ерошин. — Зачем же? Сам виноват.

Улыбаясь, Қамшат наблюдала сверху за этой нелепой возней.

Из-за кулис вышел Носов в наряде Деда Мороза и таинственно сообщил дяде Саше:

— А в буфет уже пиво завезли.

— Иди ты! — воскликнул дядя Саша и мигом исчез.

Выпутавшись наконец из флажков, Ерошин поднялся на сцену, стал под люлькой. В это время хор казахских ребятишек, репетировавший под руководством молоденькой учительницы, грянул:

— «Верховина, ридна маты моя!..»

— Здравствуйте, Владимир Петрович! — прокричала Қамшат в рупор. — С приездом!

Ерошин кивнул и закричал, стараясь перекрыть хор:

— Нам надо поговорить!

— А по какому вопросу? — спросила Сатаева.

— По личному! — рявкнул Ерошин.

— Дядя Саша! — позвала Қамшат, и сразу же несколько голосов отозвались, как эхо:

— Дядя Саша!

— Где дядя Саша?!

— Дядь Саш!

Наконец сообщили:

— Дяди Саши нигде нету!

Қамшат развела руками — ничего, мол, не подслаешь. Тогда Ерошин сам подошел к лебедке, отцепил трос, спустил люльку на пол. Потом поднялся на сцену, вошел в люльку.

— Значит, так... — начал он.

— Такая годится? — спросил Носов, стоя перед сценой и показывая на прикленную длиннющую белую бороду из ваты.

— Что-то очень длинная... — засомневалась Қамшат.

— Да, длинновата несколько, — подтвердил Ерошин.

Носов кивнул и отошел.

— Вот что... — опять начал Ерошин, но тут подбежала девушка-казашка в наряде Снегурочки и спросила, растерянно вертя в руках расшитый блестками кокошник:

— Қамшат Қаиржановна, а это куда?

Сатаева взяла из ее рук кокошник, надела на голову.

— Вот так...

Қокошник был ей к лицу.

Девушка убежала довольная, и Ерошин снова попытался продолжить разговор:

— Қамшат, я уладил все свои прежние дела и теперь хотел бы очень серьезно...

— А эта? — спросил Носов.

Эспаньолка и усы сделали Деда Мороза похожим на д'Артаньяна...

— Да вы что, смеетесь?! — закричал на него Ерошин, и Носов быстро ускользнул за кулисы.

— Дядя Саша! — зычно, по-военному крикнул Ерошин, и дядя Саша вырос перед ним как из-под земли. — Вира! — приказал Ерошин.

Дядя Саша бойко завертел ручкой, и Ерошин с Қамшат поплыли к потолку.

Қогда люлька остановилась, Ерошин взял руки Сатаевой в свои и сказал голосом, не допускавшим возражений:

— Қамшат Қаиржановна, выходите за меня замуж!

— Я согласна, — тихо ответила Қамшат.

И тут в зале вдруг раздались громкие аплодисменты...

В совхозе «Бескрайнем» появилась новая улица — из десяти кирпичных домов.

На окраине разросшегося поселка сечкинцы во главе с директором строили коровник.

Тихо подошел одетый по-городскому — в пальто и шляпе — молодой человек, скромно поприветствовал директора:

— Здравствуйте, Степан Алексеевич...

Сечкин обернулся, радостно раскинул руки:

— Здорово, студент!

— Да нет, уже не студент, — возразил молодой человек, тряся директорскую руку, — агроном!..

— Закончил?! Ну, поздравляю! Насовсем приехал?

— Конечно.

— Братцы! — завопил Толик. — Смотрите, кто приехал! Мирас!

Сечкинцы обступили Мираса.

Возбужденно окал волжанин, удовлетворенно покряхтывал угрюмый механик, обхлопал все плечи Мирасу верзила, радостно говорил что-то солдатик-латыш.

Директор внимательно оглядел Мираса.

— Ты чего в шляпе-то? Зима, вроде...

И, указав на узкие брюки Мираса, добавил:

— Совсем стилягой стал.

Будущий агроном улыбнулся, ответил:

— Неверное выражение, товарищ директор. Хорошо одеваться — всем надо, за модой следить надо. Директору — тоже...

— Ладно, ладно, — смущенно пробурчал Сечкин. — Ты диплом покажи.

Мирас извлек из бокового кармана диплом, гордо протянул директору. Все сгрудились вокруг Сечкина, разглядывая диплом.

В это время мимо них стремительно промчался «газик», резко тормознул у конторы.

— Степан Алексеевич, — настороженно сказал верзила, — никак, начальство приехало...

— Молодец, Мирас! — закончил Сечкин, отдавая диплом, и побежал к конторе.

— Попросите сюда парторга! — сказал Ерошин, входя в кабинет директора.

— Секретарь! — позвал Сечкин.

Вошел тот же хромой, но юркий мужичок.

— Кликни Кирилла Гаврилыча!

Секретарь мотнул головой, исчез.

Директор не двигался, напряженно глядел на Ерошина. Тот молчал. Молчал и Сечкин.

Вошел Угрюмов. Ерошин сказал:

— Я читал вашу докладную в райком партии. Директор о ней знает?

Угрюмов спокойно кивнул. Ерошин опять развернулся к Сечкину, потребовал:

— Дайте ваши планы!

Директор сунул в стол руку и одним движением извлек папку. Положил ее перед Ерошиным, сел на стул у стены и отрешенно уставился в окно.

Ерошин быстро перелистал папку, отыскал какое-то место, углубился в цифры. Сечкин вдруг резко вскочил, выбежал из кабинета. Парторг и секретарь обкома недоуменно уставились ему вслед.

Через окно они увидели Сечкина на улице. Он несся к козе, которая стояла на задних ногах и, опершись передними копытами на ствол молодого деревца, объедала верхние тонкие веточки. Завидев директора, коза шарахнулась в сторону.

Сечкин яростно погрозил ей кулаком, пошел обратно.

Ерошин, усмехнувшись, уткнулся в папку.

Директор опять сел на стул, принял прежнюю отрешенную позу.

— Так, — наконец оторвался от бумаг Ерошин. — Ясно... Значит, ноль?

— Какой? — произнес Сечкин.

— Вы весной обязаны засеять дополнительно десять тысяч гектаров.

— Так точно! — сразу отозвался Сечкин.

— Где они?

— Кто?

— Не кто, а что! Где эти земли? Где те работы, — ткнул Ерошин в папку, — которые вы планируете в связи с их засевом?!

Сечкин удивленно поглядел на него, ответил:

— Так их же нет!

— Чего?

— Земель этих!

— У вас 44 тысячи гектаров! Из них засеете весной 22, 9 тысяч под корма! Остается 13, а у вас требуют только 10!

Сечкин ответил:

— Из этих 13 тысяч 4 — солончаки, остальные — пахотнонепригодные.

Парторг вдруг произнес:

— Мы и те 22 тысячи сократили до двадцати. Под пары.

— Это правда? — тихо спросил Ерошин.

Сечкин не ответил.

— Правда или нет?!

Директор глядел секретарю прямо в глаза и по-прежнему молчал.

Ерошин повернулся к Угрюмову.

— Может, вы мне что-то объясните?

— Я со Степаном Алексеевичем не согласен, — негромко отозвался тот. — Что такое чистые пары? Это пустующие, отдыхающие земли. Конечно, если дать земле погулять, она родит лучше. Но для этого, извините, и агрономом не нужно быть! Смысл настоящей агротехники состоит в том, чтобы каждый клочок земли использовать с максимальной отдачей — то есть в пропашной системе земледелия.

— Ложь! — перебил его Сечкин. — Демагогия! Пропашная система хороша для районов, обеспеченных влагой! А у нас выпадает только 250—300 миллиметров осадков в год, не больше! Это же вам известно!!!

Угрюмов поглядел на Ерошина, обиженно выговорил:

— Вот так мы и живем.

— Все! — стиснул желваки Ерошин. — Собирайтесь!

— Куда?

— Послезавтра пленум обкома, как раз по этому вопросу. Там все и объясните! А мы сделаем оргвыводы, чтоб и другим было неповадно!

— Есть! — тотчас поднялся Сечкин. — Есть собираться на пленум! — И пошел прочь из кабинета.

— Непогода вроде собирается, товарищ секретарь обкома, — осторожно предупредил Угрюмов.

Ерошин вдруг неприязненно покосился на него, проговорил:

— Вы тоже можете быть свободны.

Тот тихо удалился.

«Газик» вел Ерошин. Сечкин сидел рядом. Оба напряженно молчали.

По огромной степи кружилась поземка.

Сечкин проговорил:

— Напрасно поехали. Заночевали б лучше у меня, поговорили бы спокойно, под хорошую закуску. И без пленума бы разобрались!

Ерошин едко заметил:

— Вы, как видно, только в своей конторе храбрый!

Сечкин отрицательно помотал головой, ответил:

— Я не пленума... Я буранов боюсь.

Ерошин увеличил скорость. Несколько минут они проехали молча.

Поземка замела сильнее, видимость резко ухудшилась.

Сечкин спросил:

— Может, вернемся все-таки?

Ерошин упрямо гнал машину.

...Через некоторое время пришлось включить фары — ветер завыл, поднял снег в воздух, вихрем закрутил его.

Ерошин напряженно вглядывался в дорогу, которая исчезала буквально на глазах. На одном из поворотов он ошибся, свернул с дороги — и вылетел в степь.

Ерошин бешено крутил баранку, стараясь вновь нащупать дорогу. Машина некоторое время металась из стороны в сторону и наконец встала, зарывшись носом в глубокий сугроб.

Ерошин и Сечкин молча переглянулись. Потом Сечкин рванул дверь и вышел наружу.

Ветер пронзительно свистел и больно хлестал в глаза снегом.

Упершись в передок, Сечкин изо всех сил стал толкать машину, по пояс проваливаясь в снег. Ерошин давил на газ, мотор натужно ревел, бешено вращались колеса, но машина не двигалась с места. Сечкин, обессилев, выпрямился, грохнул в сердцах по капоту кулаком.

...Еще и еще раз мучили они мотор «газика», пытаясь вырваться из сугроба; раскапывали снег перед машиной и сзади нее; по очереди то садились за баранку, то толкали «газик», — но все бесполезно.

Наконец, покопавшись в заглохшем моторе, Ерошин зло сообщил:

— Прокладка прогорела.

— И что теперь? — спросил Сечкин.

— Все теперь! — с досадой захлопнул капот Ерошин.

Ввалившись в машину, они некоторое время молчали, переводя дыхание. Наконец Ерошин прохрипел:

— Ну, что будем делать?

— Вот передохнем, а потом начнем потихоньку все палить, — бодро ответил Сечкин.

— Что?..

— Жечь, говорю, начнем.

— Что жечь?! — изумился Ерошин.

— А все, что горит, — Сечкин повел рукой, указывая на тент, сиденья и прочее. — Пока все сожжем — авось, найдут..

Ерошин хмуро набычился.

— Авось... да небось...

Он попытался закурить, но вдруг увидел в белой пелене бурана два еле заметных огонька. Припал к стеклу.

— Это что?..

Сечкин вгляделся.

— Похоже — ферма...

Ерошин даже задохнулся.

— Далеко?

— Километра три...

— Пошли?

Сечкин кивнул.

Оба запахнулись, завязали под подбородками тесемки шапок — и молча двинулись в направлении огоньков.

Через несколько шагов они оглянулись. Машины уже не было видно. Буран превратил день в сумерки.

Они прошли совсем немного, когда Ерошин вдруг охнул и остановился как вкопанный.

— Погасили... — прошептал Ерошин.

— Пошли скорей, пока направление помним! — крикнул Сечкин, бросился вперед, споткнулся, упал. Ерошин помог ему подняться. Наклонившись навстречу ветру, они зашагали вперед и скоро скрылись во мгле...

...Ветер свирепел, мгла сгущалась. Идти стало почти невозможно. Ерошин неожиданно сел в снег, сказал:

— Отдохнем!..

Сечкин присел рядом.

После паузы Ерошин вдруг прокричал:

— Все вы!.. С вашими парами!

Сечкин привалился к плечу Ерошина, в ухо ему крикнул:

— С вашей пропашной системой без паров!.. — Он хлебнул ветра со снегом, закашлялся. Отдышавшись, докричал: — Всю целину — коту под хвост!

— Хлеб нужен! — проорал Ерошин. — 800 миллионов — как воздух!.. Где взять? Скажи, если такой умный?!

Директор совхоза прислонился к спине секретаря обкома, оба некоторое время сидели неподвижно.

— Сегодня все засеем, — вновь прокричал в ухо своему спутнику Сечкин, — завтра все погубим!.. Зачем сеять больше, чтобы убирать меньше?!

Ерошин отмахнулся, проорал:

— На пленуме все расскажешь!..

И поднялся. Сечкин встал тоже, сказал:

— Хреново работаете!

— Кто?!

— Вы! За гектарами гонитесь! Сами сук, на котором сидите, рубите!

Ерошин вдруг схватил его за одежду на груди, затряс, закричал:

— Ты хоть знаешь, что урожайность сегодня — почти такая же, как в тринадцатом году?! 8,2 центнера с гектара!.. Как в царской России! Это ты понимаешь?! Чтобы ее поднять — удобрения нужны, заводы, химкомбинаты! Миллиарды рублей и минимум десять лет! А до тех пор только новые площади спасут! Площади!!! Больше посеешь — больше пожнешь! По-другому — как?! Скажи!.. Только чтобы хлеб сейчас был, в этом же году!..

— И потом! — закричал Сечкин. — И всегда!.. А без паров никакого «всегда» не будет!..

Ерошин резко отпустил его, зло зашагал в пургу. Сечкин поплелся следом...

...Буран ни на секунду не утихал.

Они все шли и шли против бешеного ветра, увязая в снегу выше колен.

— Сколько уже идем? — прохрипел Ерошин.

— Не знаю! — ответил Сечкин. — Блудим!..

Ерошин вдруг плашмя рухнул на живот, стал жадно хватать ртом снег. Сечкин опустился рядом с ним на корточки. Ерошин вдруг затих, замер. Сечкин пихнул его кулаком в бок. Ерошин спал.

Сечкин с трудом посадил его, затряс за плечи. Он медленно открыл глаза. Спросил:

— Куда идти?..

— Все равно! — прокричал Сечкин. И вдруг на «ты» приказал: — Вставай!

— Сейчас... — еле слышно проговорил Ерошин, — иду... — И вновь отключился.

Сечкин взял горсть снега, сильно потер ему лоб. Ерошин не просыпался, голова его безвольно болталась. Сечкин просунул ему под мышки руки, рывком приподнял, но не удержал и вместе с ним плюхнулся в снег тоже. С большими усилиями усадив Ерошина, Сечкин несколько секунд тяжело переводил дыхание. И вдруг яростно принялся колошматить Ерошина по щекам — слева, справа!.. При этом Сечкин орал:

— Вставай! Слышь?!. Идти надо!.. Да вставай же, черт дохлый!! Танкист, называется... Вставай!! Спать тут собрался?! Но я тебя вытащу!.. Загнусь, а тебя приволоку!..

От этих слов Ерошин умудрился встать на четвереньки, с огромным усилием прополз немного, потом захрипел от напряжения — и рухнул в снег вниз лицом.

На гнущихся ногах Сечкин поднялся, с огромным трудом стянул с себя брезентовый плащ, бросил на снег, подкошенно осел рядом, некоторое время отдыхал. Потом перекатил на плащ Ерошина. Опять поднявшись, Сечкин нагнулся, двумя руками взялся за угол плаща. Согнувшись вдвое, он попятился задом, потянул Ерошина за собой, оставляя в снегу глубокий след...

...Была уже глубокая ночь, когда теряющий последние силы Сечкин стукнулся обо что-то спиной. Расслабившись, он упал и лежал примерно с минуту.

Потом пополз вдоль стены. Наткнувшись на ступеньки, с трудом влез на них, ударил головой в дверь... Еще... Еще раз...

Когда Сечкин различил у своих рук желтую полосу света и чьи-то ноги, он выговорил:

— Там...

И потерял сознание...

А через день Сечкин и Ерошин сидели на пленуме.

Сечкин — в зале, Ерошин — в президиуме, на председательском месте. Между ним и Кемеловым в президиуме сидел Коровин.

Ерошин встал и объявил:

— Слово имеет академик Касьянов!

Под аплодисменты зала Касьянов вышел от стола президиума к трибуне.

— Хочу открыть вам секрет... Вы скажете — Касьянов хитрый, секретов не открывает. А я открою!..

(Оживление в зале.)

— У меня хорошая память. Я помню такое, что другие уже давно позабыли: и как сдавали скот, сразу все поголовье, в город, на бойни, потому что кормов не было, а без кормов как держать скот? Все одно подохнет... И как скармливали буренкам соломенные крыши. Как рубили топорами на болотах травяные кочки, растирали в дробилках, запаривали и держали на том коров до весны... Не забыл и того, как ходили к соседу за кормами на поклон. Шапку-то еще в сенях скинешь! Зайдешь — и стоишь у порога с протянутой рукой. «Продай, соседушка, за мои большие деньги твоей гнилой соломки!» А он и глядеть не хочет! «Сам, — говорит, — коровам последнее колесо от телеги докармливаю!..»

(Аплодисменты.)

— А теперь мы забыли, что такое не иметь кормов. Потому что отказались от чистых паров и с каждого клочка пашни стараемся взять кормовые единицы. Сеем горох, кукурузу, бобы! А траву сеять бросили — она дурная, сама вырастет!..

(Оживление, смех в зале.)

Коровин аплодировал горячее всех, давая понять собранию, что полностью поддерживает выступление Касьянова.

— Что дал нам тот отрадный факт, что мы выгнали с наших полей чистый пар? Вот тут, в шпаргалке, записаны данные. Могу зачитать, но считаю: к чертовой матери всю эту

цифирь! Потому что наши советские люди должны кушать не вот эти отчетные бумажки, а мясо, молоко, сало, наваристый борщ, пироги и вареники со сметаной! Тогда народ скажет — вот это жизнь! Это — социализм! Спасибо вам, товарищи хлеборобы и животноводы, за труды и заботу вашу!..

Аплодисменты еще длились, когда Ерошин объявил:

— Слово имеет директор Института целинного земледелия товарищ Игнатьев.

Игнатьев поднялся на трибуну

Наконец стихло.

Игнатьев поднял лицо к притихшему залу и сказал:

— Земля — это бесценный дар! «Благо, принадлежащее всем и каждому» — так записано в нашей Конституции. Бесценный — но не бесплатный! Тем не менее кое-кто понимает это именно так, и потому со спокойной совестью транжирит это богатство направо и налево! Земли, мол, у нас много — всем хватит!.. А ведь на душу населения в нашей стране приходится в среднем меньше одного гектара пашни!.. Откуда же такое преступное отношение к земле?!

(Гул, оживление в зале.)

— Поконкретнее, пожалуйста, — перебил Коровин. — Что вы как ученый думаете о засеве дополнительных площадей?

— Думаю, как сдать стране хлеб, а не цифры засеянных сверх плана гектаров! Где взять земли для перевыполнения? Целина уже вся распахана. Остается одно — засевать поля, отведенные под чистый пар. Но только чистые пары способны копить влагу в засушливом климате Целины!..

— Точно! — вырвалось у Сечкина. На него зашикали.

— Товарищ Игнатьев! — опять перебил Коровин. — Вы занимаетесь защитой почв от эрозии, и мы помогаем вам в этом! Поддерживаем вас на всех уровнях! И вот, вместо того чтобы быть благодарным, вы лезете на трибуну ратовать за чистые пары...

— Без чистых паров почвозащитная система — бессмысленна! — воскликнул Игнатьев.

— Но что такое чистые пары? — снова прервал Коровин. — Пустующие, незасеянные земли! Вопрос: кому принесет пользу гуляющая без дела земля? Сусликам?!

— Суслики на чистых парах не живут. Им там есть нечего...

— Как же вы собираетесь кормить чистыми парами огромную страну, когда они не в состоянии прокормить даже сусликов?!

(Смех, оживление в зале.)

Игнатьев смотрел перед собою в трибуну — и молчал.

— А Исидор Степанович только что рассказал нам, — Коровин протянул руку в сторону Касьянова, — что в зоне его института хозяйства в о о б щ е отказались от паров и взяли от земли все, что только она могла дать! Вот это — замечательная победа над природой! Что вы на это скажете?!

— Отвечу цитатой, — сказал Игнатьев. — «Не будем... слишком обольщаться нашими победами над природой. За каждую такую победу она мстит».

— Вот умник! — раздраженно сказал Коровин Кемелову. — Цитат нахватался!..

В наступившей тишине эта реплика была услышана всем залом.

— Это сказал Фридрих Энгельс, — тихо произнес Игнатьев.

Коровин сидел с каменных лицом.

А Игнатьев сошел с трибуны. Зал замер.

Ерошин растерялся и вдруг ни с того, ни с сего постучал карандашом о графин. Потом объявил:

— Слово имеет директор совхоза «Бескрайний» товарищ Сечкин.

На трибуну влез Сечкин.

— Кто о чем, а я — о сорняках... — начал он. — Почему-то все выступавшие до меня директора совхозов стыдливо умолчали о засоренности своих полей!.. Я, например, у себя на одном квадратном метре обнаружил 816 ростков овсюга и всего 200 самой пшеницы. И это только начало!.. В первые два года освоения целины мы снимали сливки, товарищи. Да, да! Сливки! И все вы прекрасно знаете об этом! Земли были чистыми, и поэтому даже без должной культуры земледелия мы получали приличные урожаи. Схема была

нехитрая: вспахал — посеял — убрал. Снова вспахал — посеял — убрал. А по третьему, четвертому разу — не то оказалось! Сорняк пошел! А если мы по пятому, десятому пойдем?.. В конце концов один овсюг убирать станем! Так, что ли?..

Зал напряженно молчал.

— Достаточно! — сказал Коровин. — Нам все ясно.

Сечкин искоса поглядел на него, сказал:

— А вы не перебивайте... Я не с вами разговариваю, а с пленумом. Пока все не скажу, с трибуны не сойду. Я вам не ученый.

Коровин налился краской. Ерошин наклонился к нему, тихо сказал:

— Товарищ Коровин, вы нарушаете принципы ведения партийного пленума...

Коровин резко повернулся к нему, так же тихо прошипел:

— А вы что, товарищ Ерошин?.. С ним заодно?

— Нет, я придерживаюсь иного мнения. Но обрывать своих товарищей-коммунистов мы не имеем права.

А Сечкин говорил:

— У нас начинает вырабатываться новая оценка деятельности совхозов — по количеству засеянных гектаров! Чем больше их засеяно, тем лучше. А где хлеб? Нету! И, как говорит товарищ Игнатьев, — не будет!

Собрание безмолвствовало.

Сечкин залпом, как водку, опрокинул в себя стакан воды и продолжал:

— Сейчас тут все молчат... Но знают: сеять пшеницу по овсюгу — нелепость! Однако сеять будут! И по самой простой причине: за засоренность полей с работы не снимут — у всех так! Но вот за невыполнение плана сева по головке не погладят. — Сечкин вдруг повернулся к президиуму, сообщил:

— Я этой весной тайком от своего секретаря райкома запахал под пар две тысячи гектаров, которые более всего были поражены овсюгом. И не жалею об этом!

— Напрасно! — отозвался Коровин. — Вы пожалеете об этом завтра же!

— Не пожалею потому, — докончил мысль Сечкин, — что в этом году буду с хлебом. А те, кто этого не сделал — не будут!.. Так что рассудит нас — хлеб!

Сечкин сошел с трибуны.

Некоторое время зал растерянно молчал — и вдруг раскололся бурными аплодисментами!..

Вечером Сечкин постучал в один из номеров городской гостиницы. Изнутри откликнулись:

— Прошу!..

Он неуверенно приоткрыл дверь, спросил:

— Можно?

— Да, да, пожалуйста!

Из кресла поднялся Игнатьев. До этого он что-то читал.

— Не поздно?

— Нет, нет. Входите... Я как раз о вас думал!

Сечкин вошел.

— Это как!.. Дураки на помине легки?

— Не прибедняйтесь... Снимайте пальто!

Сечкин потоптался, робко проговорил:

— Так у меня... это... В общем, тут... — и показал на внутренний карман.

— Что?

— Коньяк.

— Так что же вы его прячете? Ставьте на стол!

Сечкин облегченно улыбнулся, извлек из пальто бутылку, сказал:

— Только вы не подумайте...

— Уже подумал! — заверил его Игнатьев.

— Ну и ладно! — махнул рукой Сечкин. — Сегодня день такой. Стрессовый.

— Не расслышал?

— Стрессовый! — повторил Сечкин. И спросил: — Или вы этого слова не знаете?

— Нет!..

— Это — когда человеческому организму разрядка требуется, — пояснил Сечкин.

— Понятно, — улыбнулся Игнатьев. — Жаль, мне разряжаться нельзя... — Он легонько похлопал себя по груди, где сердце.

Сечкин скинул пальто, сказал:

— Я вообще-то эту дрянь тоже не очень... Я его так, для солидности...

Игнатьев рассмеялся.

— А меня, значит, угощаете?..

Он пошарил в тумбочке, достал тарелку с лежащими на ней двумя ломтями хлеба и кусочками колбасы, сказал сокрушенно:

— С закуской вот немного туго...

Сечкин открыл бутылку, налил себе.

— И мне налейте! — попросил Игнатьев.

— Так вам же...

— Для разрядки 20 капель — не повредит!

Сечкин налил ему на донышко, оба подняли стаканы. Игнатьев спросил:

— А вообще-то, вы зачем пришли?

— Дружить, — сказал Сечкин.

— Ну, ладно... — улыбнулся Игнатьев. — За дружбу!

Он, за ним Сечкин разом опрокинули в себя спиртное. Отщипнув по кусочку хлеба, молча зажевали. Игнатьев вдруг произнес:

— А что вы, интересно, имели в виду, когда сказали: «Я вам не ученый?».

— Где?

— На пленуме.

— Так я ж и вправду не ученый!

— Вы подумали, что я гнилой интеллигент? Размазня, так?

Сечкин потупился, ответил:

— Точно.

— Вот и дружи с таким!

— А какая же дружба без правды? — спросил Сечкин.

— Никакой, — согласился Игнатьев.

— Ну вот! — сказал Сечкин весело, а потом все-таки признался: — А ведь я и вправду подумал, что вы немного того..

— Чего?

— Не от мира сего, — улыбнулся Сечкин.

— Не от мира сего, — вдруг серьезно проговорил Игнатьев, — люди, подобные Коровину и Касьянову. А мы с вами именно из этого мира и есть! Этот мир наш, потому что они в нем поселяются временно, а мы живем постоянно. Навеки!.. И знаете... — он вдруг легко и красиво улыбнулся, — от этого иногда ощущаешь такую силу, такое спокойствие, что все остальное... — он пренебрежительно махнул рукой. Потом вдруг спросил:

— Так зачем вы пришли все-таки?

— Подучиться малость.

— Чему?

— Как дальше жить...

Игнатьев покивал, несколько секунд подумал...

Затем жестко произнес:

— Бороться! Каждый на своем участке! Именно из этих усилий отдельных людей и сложится будущее!!

— Вот и я так думаю! — сжав кулаки, согласился Сечкин.

— А практически, — проговорил Игнатьев, — вот что... Если у вас хватит духа сопротивляться и дальше, сейте полосами!

— Как это?

— Вот... — Игнатьев достал из стола лист бумаги, карандаш. — Вот ваше поле... — Он нарисовал большой квадрат. — А полосы так... — Игнатьев принялся расчерчивать бумагу параллельными линиями. — Полоса культуры — полоса трав, полоса культуры — полоса трав. Если вам удастся оставить хоть немного чистых паров, культуру лучше чередовать с паром... Что-то наподобие зебры получается, видите?

Сечкин кивнул. Игнатьев отдал ему листок, пояснил:

— На этих полосах пыльная буря разгоняться не успевает. — И прибавил: — Только полосовать надо перпендикулярно направлению основных ветров. Ясно?

— У себя вы это применяли?

— Все пока в стадии эксперимента. Хотите — поверьте на слово...

— Попробую, — сказал Сечкин. — Что ж еще остается? — И прибавил: — Спасибо.

— Вам тоже.

— За что?

— За стрессовый день, — улыбнулся ученый. И поинтересовался: — Может, еще разрядитесь?

Сечкин отрицательно помотал головой, негромко ответил:

— По-моему, самое время сейчас — заряжаться!..

Пришла весна.

Над пестрой от проталин степью текли трепетные струйки марев.

Невесомые, как газовые шарфы, облака по-

висли кое-где в синем, пронизанном сквозным светом небе.

На головокружительной высоте пролетали несчетные стаи лебедей, сверкая на солнце белоснежными крыльями. Их звучные клики замирали вдали.

За лебедями тянулись треугольники быстрокрылых уток. Они то шли высоко-высоко в воздушной синеве, то опускались и проносились почти над самой головой...

...С порога своего дома Сечкин торжественно протянул жене букетик свежих фиалок.

Она испуганно отпрянула:

— Да ты что?.. С чего это?!

Муж улыбнулся:

— Сегодня — день первого выговора...— И пояснил: — Но это — у меня. А у тебя — другой: день первого дуновения весны!

Жена вдруг подошла к нему, ткнулась в грудь, надолго приникла...

...Чуть позже, в постели, Саня медленно перебирала пальцами волосы мужа, молчала. Степан глядел в потолок. Вдруг произнес:

— Знаешь, Сань... А ведь я одно открытие сделал!..

— Какое?

Он поколебался, объявил:

— Насчет электромагнитных полей...

Жена удивленно приподнялась на локте.

— На эти поля уже наука указывает!.. — продолжал Степан. — Будто они — это еще один наш орган чувств. Только неразвитый. Но самый интересный... Это поле — приемником, антенной и передатчиком может быть!

Саня пожала плечами.

— А твое-то тогда в чем открытие?

Сечкин повернулся к ней, очень серьезно проговорил:

— Применение этих полей в сельском хозяйстве!..

Саня засмеялась.

Сечкин обиделся, сказал:

— Все! Никакими своими открытиями я больше с тобой делиться не буду.

— Ну ладно, ладно! — успокоила его жена и спросила: — И как же их применять?

Сечкин стал объяснять:

— Это электромагнитное поле, оказывается, можно направлять в свою пользу. Оно тебе, к примеру, подсказывает: «Хорошего урожая в этом году не жди». А ты не слушай! Ты так его перенастраивай, так испускай в мир свои волны, чтобы не только данное вредное поле перекособочить, но даже погоду и все остальное на свете. Ясно?

— Чепуха какая-то! — сказала Саня. — Мистика!

— Мистика оттого, что все мы лентяи! — горячо возразил Сечкин. — Свое электромагнитное поле надо тренировать! Как мышцы! А у нас от всякой текучки мозги только на один бекрень работают. — И вдруг похвастал:— Не хлеб, я бы большим ученым стал!

Жена прыснула.

— Давай, давай... — спокойно отозвался Сечкин. Потом быстро приподнялся, спросил: — Ты вот думаешь, за что меня любишь?

— Я тебе это говорила?

— Любишь, любишь, — сказал Степан. — А секрет вот в чем: это я испускаю на тебя свои электромагнитные волны!

— Значит, любую охмурить можешь?

— Конечно, только укажи!

— И укажу! — сказала Саня. — Знаешь — куда?!

— Пошутил, пошутил... — сразу заверил Степан. -- А потом — магнитные поля нельзя распылять. Силу потеряешь — Он повернулся к жене. — Глупая, да я тебя до девяноста лет любить буду!..

Положил голову ей на плечо, спокойно закрыл глаза, повозился немного, устраиваясь поудобнее — и сразу заснул.

Жена поправила на нем одеяло, осторожно поцеловала в голову, тоже закрыла глаза. Засыпая, еще некоторое время улыбалась...

Над весенней степью летел двукрылый АН-2. В самолете находились Ерошин, Мураталиев и Сечкин. Все глядели вниз.

Огромными квадратами вспаханной земли нескончаемо расстилались поля.

Перекрывая гул мотора, Ерошин вдруг закричал:

— Что за декорация?!

Он указал на участок степи, который вы-

глядел наподобие зебры: полоса пашни — полоса трав, полоса пашни — полоса трав... Все полосы шириной в 150—200 метров.

Сечкин улыбнулся, ответил:

— Полосная система земледелия!

— По Игнатьеву, что ли?!

— По нему! — подтвердил Сечкин. И спросил: — Красиво, правда?!

Ерошин вопросительно глянул на Мураталиева.

Тот спокойно пояснил:

— Решили в одном хозяйстве эксперимент поставить. Для проверки...

Сечкин помалкивал.

— А как у него с севом?

— Все! — сообщил Мураталиев. — Вчера сводку подал!

— Отсеялся?

— Раньше всех по району, да и по области, пожалуй!

— Ты чего же такой скромный сидишь?!

Сечкин смущенно помялся, ответил:

— А чего выставляться-то?!

— Нет, молодец! — Ерошин улыбнулся. — А вот в эту живопись я не верю. Создаете себе дополнительные помехи! Тут ни трактору, ни комбайну не развернуться! И потом — не по-русски это! Русская душа широте радоваться привыкла! А это что?.. И глаз-то смотреть не хочет.

— Не! — не согласился Сечкин. — Красиво!

Внизу показался его совхоз. Он раскинулся уже десятком улиц, вдоль них стояли добротные кирпичные дома. Были готовы клуб, школа, к ним прибавилась гостиница. Площадь была асфальтирована, центральная улица тоже. Всю усадьбу окружали семилетние деревья и высокий кустарник. В стороне блестела река, на берегах ее разросся целый парк.

Ерошин сказал:

— Вот совхоз у тебя, действительно, хороший!

— Заслуга Коперника! — ответил Сечкин.

— Да, — согласился Ерошин, — работник отличный! — И спросил: — Забрали его у тебя?

Сечкин понуро мотнул головой, ответил:

— В Москву снова! На повышение!

— Как же ты его отпустил?

— А что я могу?.. Приказ министерства!.. Только дело свое Илюша сделал!..

Ерошин, сидя за столом в кабинете Сечкина, просматривал сводки. Сечкин стоял рядом. Мураталиев сидел у окна.

В кабинет заглянул Мирас Жумабеков. Он заметно возмужал и сейчас был очень серьезен. Сечкин быстро подошел к нему.

— Товарищ директор, — тихо спросил Мирас, — к нам, я слышал, большое начальство прилетело?

— Да, — шепотом ответил Сечкин. — А ты что хотел?

Мирас указал на Ерошина:

— Этот?

— Этот, — ответил сам Ерошин.

Сечкин быстро, вежливо пояснил:

— Это наш новый агроном, Мирас Хазизович Жумабеков. Я вам рассказывал. Был табунщиком, потом прицепщиком, закончил институт...

— Рад познакомиться! — сказал Ерошин.

— А я — не очень! — сказал Мирас.

— Это второй секретать обкома, — поспешно сказал ему Сечкин и отошел к столу, за которым сидел Ерошин.

— Пусть, — воскликнул Мирас. — Еще лучше! — И от гнева заговорил по-казахски, обращаясь к Мураталиеву. Тот перевел:

— Он не понимает, почему второй секретарь обкома дает такие глупые установки... Ерошин отложил папки.

— Что вы имеете в виду? — спокойно спросил он.

— Сев! Зачем так рано сеять заставляете?

Сечкин отступил за спину Ерошина, предостерегающе завертел глазами.

Мирас обозлился еще больше, крикнул ему:

— Вы меня честности учили? Хозяином себя чувствовать — учили?! Принципиальным быть — учили?! А теперь хотите, чтоб я молчал?.. Нет, я все равно скажу: нельзя сеять, рано еще! Нельзя на ветер семена бросать!..

Ерошин повернулся к Сечкину, тот застыл.

— Насколько я понял директора совхоза —

вы уже отсеялись? — сказал Ерошин. — Одни из первых в области...

Теперь обалдел Мирас... Изумленно приоткрыв рот, он уставился на директора.

Сечкин прикрыл глаза, с мукой выговорил:

— Иди... Иди уже, Мирас...

— Куда?..

— Совсем! — вдруг заорал директор. — К чертовой матери иди!

Тот наконец понял, что он наделал, и, ссутулясь, пошел прочь.

Сечкин тяжело опустился возле стены на стул. Подавшись вперед корпусом, окаменел.

Ерошин и Мураталиев не двигались тоже. В кабинете с минуту висела тишина.

— Та-а-ак... — выдавил наконец Ерошин и вдруг спохватился:

— А где же ваш парторг?.. Угрюмов, кажется?..

— В больнице, — ответил Сечкин, не поднимая головы. — Открылись фронтовые раны...

— Алихан, — обратился Ерошин к Мураталиеву, — а ты — знал об этом?

— Он не виноват! — воскликнул Сечкин. — Я и его обманул...

После паузы Ерошин тяжело спросил:

— Чего ты добиваешься?.. У тебя уже есть выговор. Чего?!

— Урожая, — ответил Сечкин. — Вести земледелие надо не по команде «сверху», а как того требует сама целинная земля.

— И когда же ты собираешься сеять? — спросил Ерошин.

— С 16-го по 25-е мая.

— Но почему? — не выдержав, почти выкрикнул Ерошин. — Почему?!

Сечкин негромко ответил:

— Игнатьев считает эти сроки оптимальными для нашей зоны, а я ему верю.

— Но ведь наши инструкции тоже опираются на рекомендации ученых страны — сказал Ерошин и подчеркнул: — Ведущих ученых.

— Ведущие тоже могут ошибаться... — сказал Сечкин. — Они — там, а Игнатьев — здесь, ему виднее. И нам, кстати, тоже... без всяких инструкций ясно, что до сева надо спровоцировать сорняки, дать им взойти — и уничтожить! А сеять сейчас — значит напрасно швырять зерно в землю, идти против ума и совести...

— А врать?! — спросил Ерошин.

Сечкин впервые за долгое время глянул в глаза Ерошину.

— Врать тоже нехорошо, — согласился он. — Но это ложь во спасение...

— Во спасение чего? — спросил Ерошин.

— Урожая, — тихо сказал Сечкин. —

— Так... — сказал Ерошин, встал из-за стола и направился к двери. Мураталиев пошел за ним. В дверях Ерошин попросил его: — Алихан, ты иди, я сейчас...

Как только Мураталиев вышел, Ерошин повернулся к Сечкину:

— За этот обман, — сказал он, еле сдерживаясь, — тебя следует немедленно снять и исключить из партии! Ты понимаешь это?!

— Понимаю, — ответил Сечкин, не опуская глаз.

— Не-е-ет... — покачал головой Ерошин. — Ты понимаешь другое... Ты вообразил, что я этого не сделаю, потому что обязан тебе жизнью... Вот оно, твое понимание!..

Сечкин тихо сказал:

— Дурак...

Ерошин замер.

— Ладно!.. Пусть так! Больше того, я публично обзову себя дураком, если осенью ты будешь с хлебом. А не будешь — пеняй на себя!

Сечкин ответил:

— С хлебом мы будем.

Ерошин стремительно вышел. И тут же в кабинет вернулся Мураталиев. Сел.

— Первое, — сказал он. — То, что ты меня обманул, нехорошо, я теперь буду меньше тебе верить. Второе: может быть, ты и прав. Осень покажет. Будет хлеб — хорошо, нет — будем считать, что ошиблись. Но одно хозяйство — это не показатель! В «Семеновском» тоже хотят сеять позже. Пусть сеют. Им на месте виднее. Если в двух хозяйствах урожай будет лучше, чем в других — это уже аргумент. Как считаешь?

Сечкин молча улыбнулся.

— Нет... Не сеем... С 16-го по 25-е мая, в этот период, да... — Калашников положил

трубку. Вошел Игнатьев. — Сергей Васильевич, хозяйства района будто с ума сошли! Звонят, спрашивают: сеем или нет?

— Рекомендаций не давать! — ответил Игнатьев. — Обком и так обвиняет институт в срыве сроков сева по области. Пусть учатся брать ответственность на себя, если хотят быть с урожаем!

Снова зазвонил телефон. Игнатьев поднял трубку сам.

— Здравствуйте... Нет, я буду сеять после 16-го мая... Официальных рекомендаций дать не могу. Не имею права!.. Сейте сейчас, если хотите остаться без хлеба!.. Что значит — жмут?! Вы директор в своем совхозе или нет?! Пожалуйста... До свидания!

Игнатьев положил трубку, взглянул в окно.

— О! Сам Ерошин приехал... — И, уже на выходе, повернувшись к Калашникову, сказал: — Юрий Львович, будут еще звонить, — никаких рекомендаций не давайте! А сроков не скрывайте! Так и отвечайте — с 16-го по 25-е!

Ерошин достал из кармана газету «Сельская жизнь», развернул, протянул Игнатьеву.

— Взгляните. Статья академика Касьянова.

Игнатьев мельком взглянул на газету:

— Не взял очки...

Ерошин пробежал глазами по статье, выбрал место, зачитал:

— «Непонятно, с какой целью Игнатьев рекомендует не торопиться весной сеять, а выжидать до середины мая? Ведь хлеб может не вызреть, попасть под заморозки! И этот ученый осмеливается давать рекомендации окружающим совхозам. Некоторые руководители даже идут у него на поводу!»..

— Я никому официальных рекомендаций не давал! — возразил Игнатьев.

— Сергей Васильевич, — сказал Ерошин, складывая газету, — ваш спор с академиком Касьяновым разрешит время. Я не исключаю возможности, что и академики могут быть не правы. Но в его рекомендациях есть логика: сеять как можно раньше, чтобы хлеб не ушел под снег!

— Сейте! Только осенью будет нечего убирать!

— Объясните.

— Вначале я кое-что покажу. Проедемте на поля!

Они сели в машину.

Отойдя от машины всего на несколько шагов, Игнатьев присел, разгреб почву. Ерошин присел рядом.

Весь гумусовый слой был пронизан беленькими ростками и корешками.

— Что это? — удивился Ерошин. — Значит, все-таки посеяли?

— Нет, — сказал Игнатьев. — Здесь нет ни зернышка пшеницы! Это сорняк, овсюг. Мы считали: до девятисот проростков на квадратном метре! И это у нас! А в совхозах?!

— Черт! — тихо ругнулся Ерошин.

— Представляете, что будет, если посеять сюда сейчас? — сказал Игнатьев. — Овсюг сожрет хлеб в несколько дней. И осенью, кроме сорняка, ничего на этом поле не будет!..

— Что предлагаете? — спросил Ерошин.

— Ждать, когда вся эта гадость вылезет из почвы на солнышко. Тогда срезать все под корень, и уж в чистую землю — сеять!.. Но дело не только в сорняках!..

Игнатьев взял Ерошина под руку и повел вдоль поля, объясняя:

— При посеве с 16-го по 25-е мая пшеница легче переносит нашу июньскую засуху: в это время, в начале вегитации, она потребляет мало влаги. А июльские дожди выпадают как раз на момент кущения! Тогда образуется мощная корневая система из узла кущения, и потребность во влаге — максимальная!.. Без этих корней урожай будет не более 5—6 центнеров с гектара... А ведь мы хотим — 17—20!

Ерошин остановился, задумчиво сказал:

— В нашей деревне, на Псковщине, всегда сеяли рано... Даже поговорка такая есть: «Сей в грязь, будешь князь!»

— Для Целины она не подходит, — сказал Игнатьев. — Как и многое другое...

Ерошин гнал машину по району.

Шел сев. Работала бесчисленная техника, которую выделили Целине.

На полевых вагончиках алели полотнища кумача с лозунгами:

«Закончим посевную к 1 Мая!»

...Ерошин подъехал к полевому стану, взглянул на доску показателей. Крупными буквами были выведены фамилии передовиков посевной.

...Ерошин с директором совхоза «Семеновский» шел по полям. Разгребал землю и везде видел щетку проросшего овсюга.

...И снова Ерошин гнал машину.

Остановился возле засеянного поля. Вышел из «газика», отошел немного. Разгреб землю... И здесь был овсюг!

— ...Что ты предлагаешь? — спросил Кемелов, первый секретарь обкома.

— Немедленно приостановить сев по всей области! — сказал Ерошин.

— Каким образом! — спросил Кемелов.

— Дать телефонограммы в райкомы!

— Ты думаешь — там поймут? Вероятнее всего — посчитают за сумасшедших...

— Не понимаю, — сказал Ерошин, — что нужно: сводки или хлеб?

— Пока — сводки, — сказал Кемелов. — До хлеба еще далеко.. Вот что: завтра из Москвы прилетает Коровин. Он перед ЦК отвечает за сев. Попробуем посоветоваться с ним...

— ...Я — против! — сказал Коровин, обращаясь к Ерошину. — Прямых доказательств вы дать не можете, а этот ваш Игнатьев...

— Наш Игнатьев, — поправил Ерошин.

— Этот ваш Игнатьев, — с нажимом повторил Коровин, — еще неизвестно — ученый или авантюрист! Он с самого начала освоения Целины занимал двусмысленную позицию... К нему вообще надо присмотреться и, может быть, даже отобрать у него институт!..

— Мы будем против! — сказал Ерошин.

— Кто это «мы»? — с вызовом спросил Коровин.

— Областной комитет партии, — сказал Кемелов.

— Удивительно, — развел руками Коровин. — Вы здесь все понимаете, а мы, значит, олухи царя небесного?..

— Кто это «мы»? — спросил Ерошин.

— Послушай, Ерошин... — помолчав, сказал Коровин. — Ты в прошлом — инженер, а я — агроном. Почему же ты считаешь меня некомпетентным в вопросах сельского хозяйства? Ты что, умнее всех?.. Моя точка зрения в данном случае это точка зрения товарища Хрущева... Может, вы и Никиту Сергеевича считаете некомпетентным?.. Уж он-то, наверное, лучше нас с вами разбирается в сельском хозяйстве, а?..

— Может быть, в масштабах всей страны он разбирается лучше, — сказал Ерошин, — но здесь, в нашей области, мы знаем больше, и с нами стоило бы советоваться!

— Оставим этот беспредметный разговор! — раздраженно встал Коровин. — Через полтора часа мы вылетаем, — сказал он Кемелову, — вы сами доложите о ваших... соображениях. Но мой вам добрый совет: заканчивайте с севом как можно скорее! — И Коровин, не прощаясь, вышел из кабинета.

Ерошин некоторое время подавленно молчал, потом спросил Кемелова:

— Вам обязательно надо лететь в Москву?

— Да. Ждет Веденин.

— Разрешите все-таки дать телефонограммы в райкомы!.. И срочно собрать бюро обкома по вопросу о сроках сева! А вы в Москве поговорите с Ведениным, объясните все... Он наш, целинник, — поддержит!!

Улыбнувшись, Кемелов молча кивнул.

ИЛ-14 тяжело поднялся со степного аэродрома, плавно пошел вверх.

В самолете Коровин что-то оживленно говорил хмурому Кемелову, показывал вниз...

Члены бюро расселись за столом заседаний.

— Товарищи, — начал Ерошин. — Сегодня мы собрались по чрезвычайному вопросу. Мы должны принять решение, в результате которого область или получит — или потеряет — несколько миллионов пудов зерна...

...ИЛ-14 с трудом пробирался в облаках...

ПОЗДРАВЛЯЕМ!

С 70-летием



Высоцкого Феликса Михайловича, кинооператора, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, снимавшего фильмы «Каджана», «Золотая тропа», «Тайна двух океанов», «Маяковский начинался так...», «Кто оседлает коня», «Закон гор», «Карьера», «Заправщик» и другие.

С 70-летием



Меттера Израиля Моисеевича, кинодраматурга, автора сценариев «Рядом с нами», «Это случилось в милиции», «Ко мне, Мухтар!», «Врача вызывали?», «Беда» и других.

С 70-летием

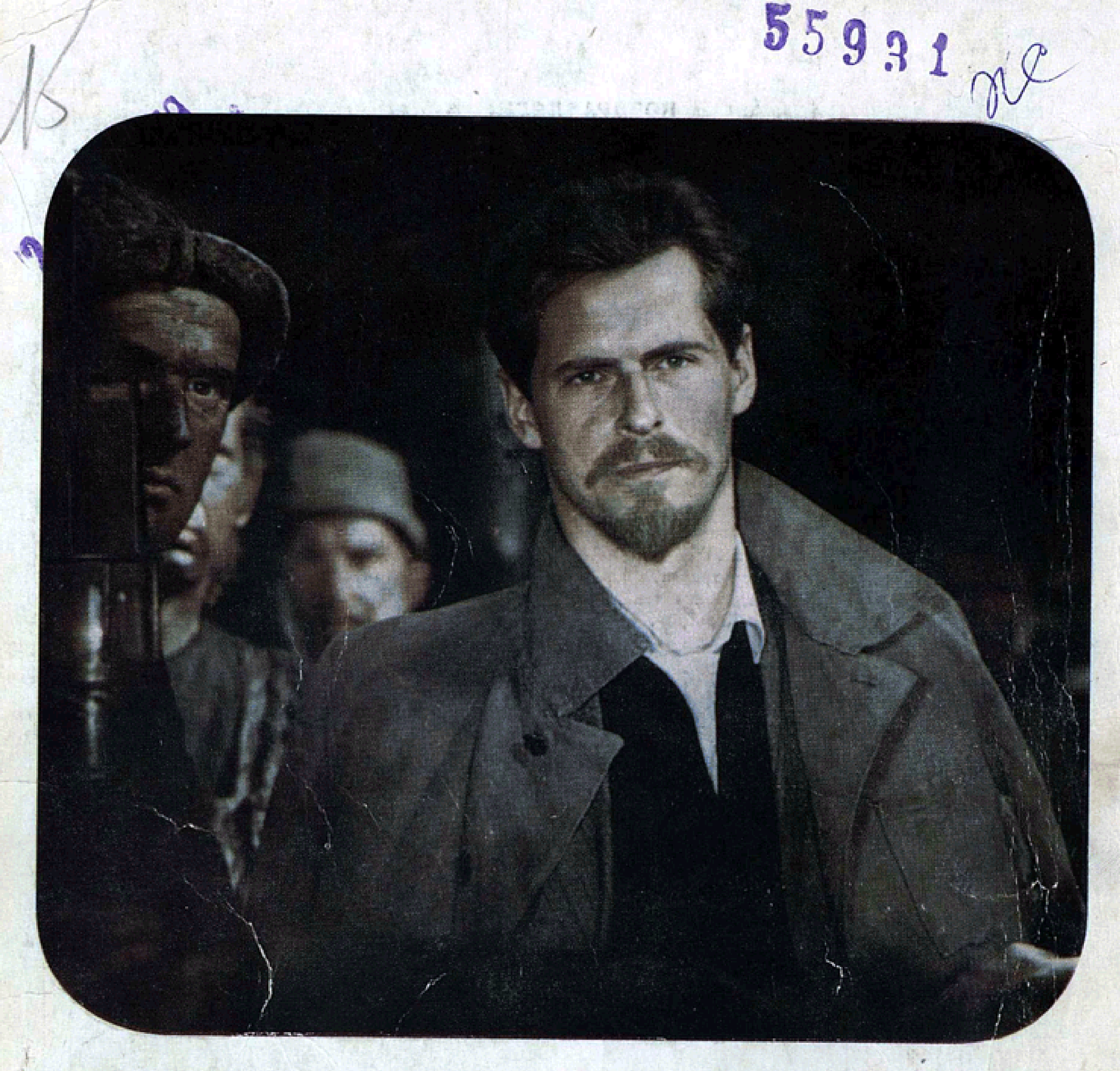


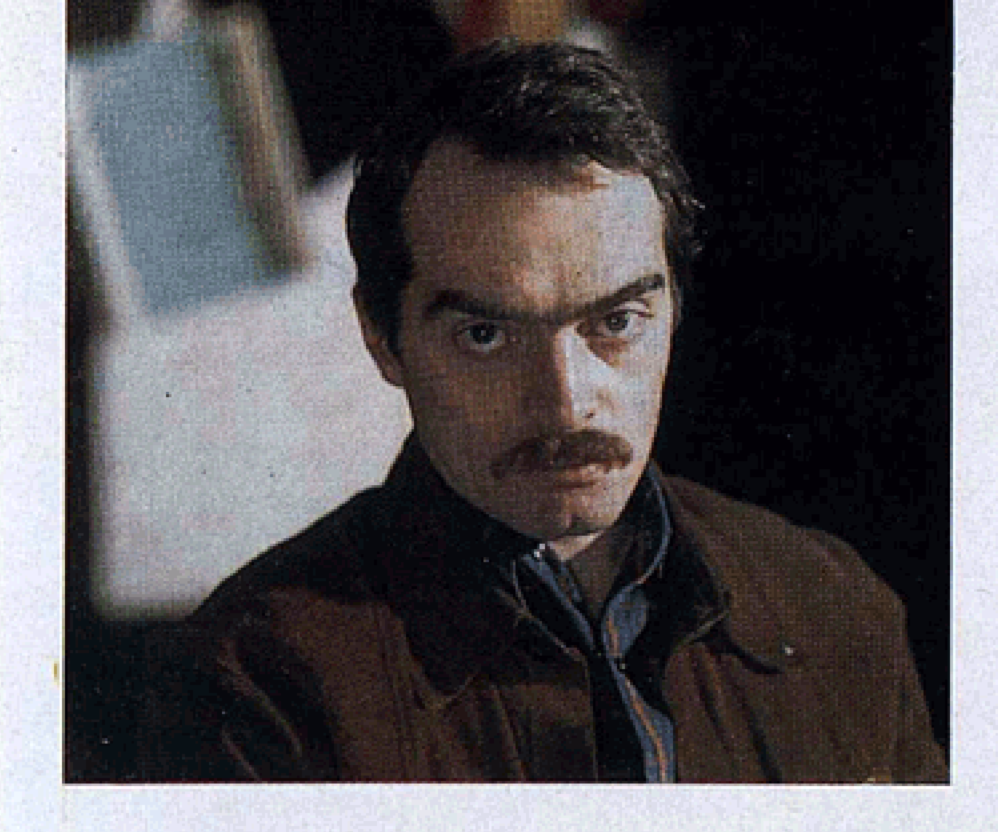
Саакова Леона Николаевича, кинорежиссера и кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР, поставившего фильмы «По Алтаю», «Степные зори», «Три времени года», «Весна на Одере», «Последние залпы» «Море в огне» и другие.

С 50-летием



Стриженова Олега Александровича, киноактера, народного артиста РСФСР, сыгравшего в фильмах «Овод», «Сорок первый», «Белые ночи», «Пиковая дама», «Третья молодость», «Дуэль», «Оптимистическая трагедия», «Три сестры» и других.





Вернисаж «ИК»

Александр Адабашьян

Фото В. Бондарева

«Илья Ильич»

«Илья Ильич».

«Раба любви».

В развороте

«Свой среди чужих, чужой среди своих».
Плакат





«Романс о влюбленных».
Плакат



«Древо желания».
Плакат